OLA PEPÍN!

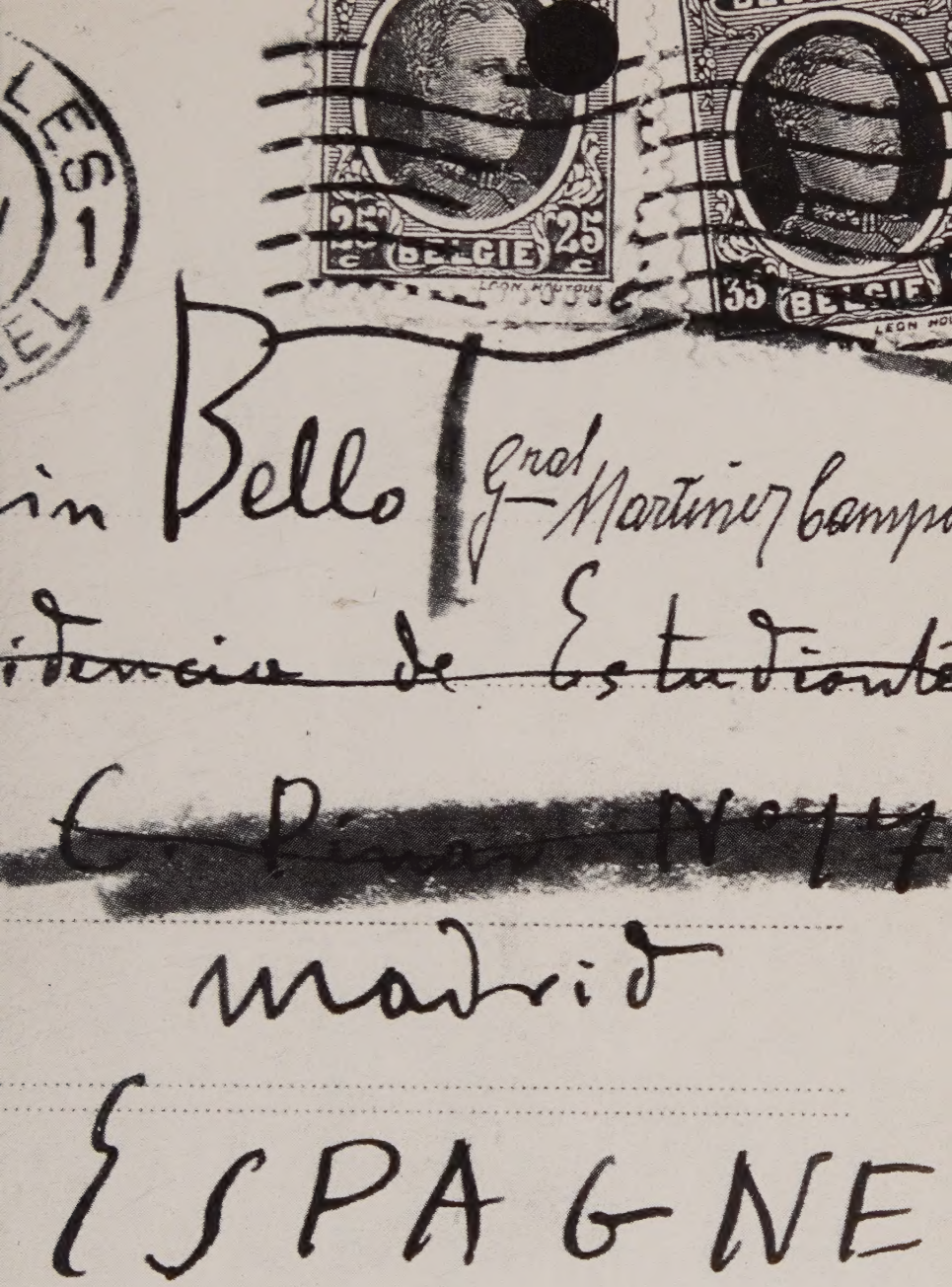
DALÍ, LORCA Y BUÑUEL

EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Ola Perin

Buenos días

Fabrication Belge – Made in Belgium



in Bello Gral Martinez Campo

~~idencia de Estudiante~~

~~C. Pinar No 17~~

madrid

ESPAGNE

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/olapepindalilorc0000unse

OLA PEPÍN!

DALÍ, LORCA Y BUÑUEL
EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Salvador Dalí, *San José*.
Dibujo incluido en la tarjeta postal enviada por Dalí a José Bello desde Cadaqués, 18 de marzo de 1926.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (en depósito en la Residencia de Estudiantes).

Ola Pepín!

DALÍ, LORCA Y BUÑUEL

EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

ENSAYOS ESCRITOS CON MOTIVO DE LAS JORNADAS ORGANIZADAS EN MAYO DE 2004 PARA CONMEMORAR EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE SALVADOR DALÍ Y EN HOMENAJE A JOSÉ BELLO LASIERRA CUANDO CUMPLÍA CIEN AÑOS

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

Publicaciones de la Residencia de Estudiantes

Este libro es una coedición
de las Publicaciones de la Residencia de Estudiantes
y de la Fundació Caixa Catalunya con la colaboración
de la Fundació Gala-Salvador Dalí

Asesora de la edición: Almudena de la Cueva
Diseño: Montse Lago
Coordinación de la edición: Armero Ediciones
Composición y fotomecánica: Cromotex
Impresión: Julio Soto
Encuadernación: Ramos, S.A.

© de los textos: sus autores
© Salvador Dalí. Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, 2007
© Alberto Giacometti. VEGAP, Madrid, 2007
© de esta edición: Amigos de la Residencia de Estudiantes /
Fundació Caixa Catalunya, 2007

ISBN: 978-84-95078-40-5 • Depósito Legal: M-10568-2007 • Impreso en España

Como parte de la ya larga trayectoria de colaboración entre la Residencia de Estudiantes y la Fundació Caixa Catalunya, en el mes de mayo de 2004 ambas instituciones organizaron las jornadas «¡Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes». El encuentro, que reunió a algunos de los principales especialistas en la obra de Salvador Dalí, Federico García Lorca y Luis Buñuel, se celebró con motivo del centenario de Salvador Dalí y se dedicó también a José Bello Lasierra (*Pepín*), que entonces cumplía cien años.

Durante los tres días en los que se desarrolló el programa de estas jornadas, sus participantes dedicaron especial atención a los años en los que Dalí, Lorca y Buñuel convivieron en la Residencia. Una época que ha fascinado a numerosos críticos y especialistas y que ha dado lugar a una extensa bibliografía que trata de desentrañar esa etapa de juveniles descubrimientos y de estímulos compartidos en la que se originaron muchos de los motivos que más honda huella han dejado en la obra posterior de estos tres nombres esenciales de la cultura española contemporánea. Además, las jornadas hicieron hincapié en la relación de amistad que les unió, en la que José Bello desempeñó un papel fundamental

como aglutinador y punto central de unión entre el grupo de amigos.

Las aportaciones y diversos enfoques propuestos por el grupo de especialistas que tomaron parte en aquella ocasión, revisados por sus autores tras la celebración de las jornadas, se reúnen ahora en este volumen que ofrece una rigurosa y novedosa puesta al día de los variados análisis sobre un tema que continúa despertando un interés inagotable y a través del que puede seguirse el itinerario completo de la recepción y asimilación de las corrientes de vanguardia en la cultura española durante las primeras décadas del siglo XX.

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

A principios de la década de los años veinte del siglo pasado, en la Residencia de Estudiantes se produjo uno de los encuentros de mayor trascendencia para la cultura española contemporánea: en ella coincidieron Salvador Dalí, Federico García Lorca y Luis Buñuel, tres creadores que, con el tiempo, habrían de convertirse en tres de los protagonistas más influyentes de la cultura española del siglo XX y de mayor reconocimiento internacional.

La relación personal y el intenso diálogo creativo que Dalí, Lorca y Buñuel establecieron a partir de los años en los que vivieron en la Residencia, lleno de influencias recíprocas y de estímulos compartidos, ha sido un tema ampliamente estudiado por la crítica. En las obras de los tres amigos hay señas indiscutibles de la influencia que su penetrante relación estética y personal ejerció en sus individuales evoluciones artísticas.

Muchos de los datos y anécdotas sobre la amistad y posteriores desavenencias entre Buñuel, Lorca y Dalí nos han llegado a través del único protagonista vivo de la historia de aquel grupo de amigos, José Bello Lasierra, quien, desde que se inició el proyecto de recuperación de la Residencia,

la ha honrado siempre con su amistad, su desbordante simpatía y su sorprendente lucidez. A él se dedicaron, en mayo de 2004 —año en que cumplía los cien años y se celebraba también el centenario del nacimiento de Dalí— las jornadas «¡Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes», organizadas por la Residencia y la Fundació Caixa Catalunya.

Esta edición recoge los textos de las conferencias pronunciadas en aquellas jornadas por algunos de los más señalados especialistas en la obra de Dalí, Lorca y Buñuel, reelaborados para su publicación en este volumen, al que además se ha sumado una introducción general de Christopher Maurer. El libro ofrece un extraordinario conjunto de reflexiones que enriquecen con nuevas aportaciones los numerosos acercamientos a un tema que todavía continuará mucho tiempo estimulando la curiosidad y concitando el interés de la crítica y el público. Para ilustrarlo se ha seleccionado un conjunto de imágenes procedentes de diversas colecciones para cuya reproducción se ha contado con la colaboración de la Fundació Gala-Salvador Dalí.

Con la publicación de este libro culmina un nuevo proyecto —iniciado con la celebración de las jornadas del mismo título— de la fructífera relación que desde hace años mantienen la Residencia de Estudiantes y la Fundació Caixa Catalunya.

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Índice

11 **AMOR Y ESGRIMA**
CHRISTOPHER MAURER

23 **DALÍ-BUÑUEL: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS**
AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

79 **LAS FUENTES DE *UN PERRO ANDALUZ* EN LA OBRA DE DALÍ**
ROMÁN GUBERN

139 **ARTE Y CIENCIA. VARIACIONES SOBRE TRES TEMAS DE BUÑUEL Y DALÍ**
JUAN JOSÉ LAHUERTA

175 **LA «ODA A SALVADOR DALÍ»**
ANDRÉS SORIA OLMEDO

213 **EL SALTO AL VACÍO: FISIOLOGÍA DEL «GRAN MASTURBADOR»**
RICARD MAS PEINADO

261 **LUIS BUÑUEL Y LOS «POEMAS IRRACIONALES» DE BENJAMIN PÉRET Y BUSTER KEATON**
C. BRIAN MORRIS

287 **ÍNDICE ONOMÁSTICO**

AMOR Y ESGRIMA

Christopher Maurer

Lorca, Buñuel, Dalí. Los «encuentros y desencuentros» entre los tres ponen en relación más estrecha la literatura, el cine y la pintura, hermanados como nunca gracias al amor, la amistad y la «esgrima». Mientras Lorca habla de sus dibujos o dramas como si fueran poemas, Buñuel se inspira en Gómez de la Serna o sueña con rodar la vida de Goya, y Dalí insistirá en que «no hay poetas que escriban: los mejores pintan o hacen cine». La imagen se manifiesta en línea, palabra, luz y sombra, y las ideas pasan fácilmente de un creador a otro, borrando las fronteras entre las artes y entre lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo. El triángulo biográfico que Agustín Sánchez Vidal llama «el enigma sin fin» sigue fascinando a los críticos e interesará siempre a los que ponderan las relaciones interartísticas. Un amigo genial, Pepín Bello, deleita a los tres con su poder imaginativo, y sin publicar apenas una palabra demuestra que la inspiración late en la conversación cotidiana, al margen de la página impresa o la imagen pictórica o cinemática. Inspira Bello no sólo a los tres compañeros de la Residencia de Estudiantes, sino, décadas más tarde, con su humorismo, cordialidad y clara memoria, a los críticos e historiadores de la llamada Edad de Plata.

En el caso de Dalí y de Buñuel —menos, quizás, en el de Lorca—, la crítica que domina hoy en día es la genética: la que se encarga de documentar los orígenes de temas, motivos e imágenes. Se sigue disputando la autoría de tal o cual secuencia o imagen de *Un perro andaluz*, y no hay un solo momento de esa película cuya génesis no haya sido examinada con fervor hermenéutico. El rastreo minucioso de fuentes e ideas, la búsqueda de momentos «originarios», ha sido posible gracias a un extraordinario florecimiento en la crítica ecdótica en torno a los dos, sobre todo en torno a Dalí. La recuperación de cartas, manuscritos y otros documentos comienza en la década de los ochenta cuando, con la ayuda de Pepín Bello, Sánchez Vidal publica la *Obra literaria* de Buñuel (1982) y Rafael Santos Torroella edita y comenta lo que queda de la correspondencia entre Lorca y Dalí (1987). Pronto asumirá un papel importante en la recuperación de los documentos la madrileña Residencia de Estudiantes, como si se esforzara en demostrar la continuidad de la cultura española moderna, más allá de los movimientos políticos. Bajo la dirección de José García-Velasco, el antiguo lugar de encuentro entre Lorca, Buñuel, Dalí y Bello se renueva intelectualmente, convirtiendo su pasado en tiempo presente y recogiendo el archivo de Buñuel y numerosas colecciones relacionadas. Tres de las obras posteriores de Santos Torroella —*Dalí residente* (1992), *Dalí. Época de Madrid* (1994) y *Los putrefactos* (1995)— se publican bajo el antiguo sello de la Residencia, que acompaña sus libros con exhibiciones del material pictórico. Florece también la biografía, cultivada por Ian Gibson, Sánchez Vidal,

Leslie Stainton y Antonina Rodrigo, y si Santos Torroella puede discurrir sobre la «época lorquiana» en la vida de Dalí, Mario Hernández (quien renueva los estudios sobre García Lorca) será el primero en llamar la atención sobre una «época daliniana» en el desarrollo del poeta. En 1993 publica Sánchez Vidal la correspondencia entre Buñuel y el conde de Noailles, su mecenas en el rodaje de *La edad de oro*, y en 1994-1995 se presenta una magnífica exhibición de *Dalí joven (1918-1930)* en Londres, Madrid y Nueva York. En ese mismo año —1995— publica Félix Fanés la *Obra catalana completa* de Dalí, y la traducirá al inglés Haim Finkelstein, autor de una de las mejores monografías sobre la imaginería del pintor.

Los ensayos publicados en este tomo —recogidos en el aniversario de Dalí y en homenaje a José Bello Lasierra— extienden y enriquecen esa tradición. Documento importantísimo para la relación Lorca-Dalí es la «Oda a Salvador Dalí», cuyo manuscrito autógrafo (de los archivos de la Fundación Federico García Lorca) edita Andrés Soria Olmedo. Su artículo posee —como él mismo reconoce— «cierto carácter de primicia». Por primera vez, registra y comenta las variantes que presenta el autógrafo frente a la versión publicada por García Lorca en la prestigiosa *Revista de Occidente* en 1926. Entre el autógrafo —con dedicatoria a Emilio Prados— y el texto de la *Revista de Occidente* debió de haber una versión mecanografiada, preparada quizás por el mismo Prados (quien tenía intención de publicar la «Oda» en Málaga) y corregida por Lorca, pero esa versión se ha perdido. Con admirable precisión, y una no menos admirable

atención a los trabajos de otros críticos, Soria sitúa la «Oda» en sus circunstancias biográficas e históricas, desde el momento de su primera gestación (verano de 1925) hasta las elogiosas reseñas y menciones de Jorge Guillén, Guillermo de Torre, Jean Cassou y otros. Entre las fuentes de la «Oda» —pieza clave en la poética lorquiana de los años veinte— estarían, según Soria Olmedo, el libro de Eugenio d'Ors sobre Paul Cézanne, el pensamiento de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte y la estética del movimiento de *L'Esprit Nouveau*. El comentario se recoge en un nuevo e importante libro de Soria (2004).

Tres artículos —los de Juan José Lahuerta, C. B. Morris y Román Gubern— analizan *Un perro andaluz*. La meditación en «tres variaciones» de Lahuerta parte de una imagen de la película —una lámina de *La encajera* de Vermeer (pintor predilecto de Dalí)— y divaga sobre su dimensión «moral». Resulta que el conjunto de objetos del que forma parte la lámina de Vermeer en la película —la «naturaleza muerta» compuesta por la lámina, una ratonera y una jeringuilla— relaciona la película con el género pictórico llamado *vanitas*: cuadros —como *El obispo podrido* de Valdés Leal o *Los embajadores* de Holbein— que recuerdan la brevedad y vanidad de la vida y lo inevitable de la muerte. En la película, sin embargo, no son los objetos mismos los que nos hablan de esa brevedad, sino el hecho de que aparecen y desaparecen *in icto oculi*, como la vida misma. Más obvia, en cuanto a su simbolismo moral, es la mariposa que, en otra secuencia de la película, se transforma en calavera fantasmagórica: reminiscencia, según Lahuerta, de cierto género

de la cultura de masas: la tarjeta postal de «imágenes superpuestas» en la que «una pálida calavera que ocupa toda la superficie de la tarjeta» surge desde el fondo de una «apacible y confiada reunión de un par de niños o de una pareja de amantes a ambos lados de una mesa o un velador». Entre recuerdos cultos y recuerdos del arte popular, «entre lo *demodé* y lo popular», despliega Dalí su «tremendismo» y hace, en diálogo con Buñuel, su película fantasmagórica. El ensayo de Lahuerta acaba en la melancolía: el cine no puede con la riqueza visual y «táctil» de la pintura. Cuando la imita, la anula. Escribe Lahuerta: «Me temo que el cine siempre confirma lo que ya sabíamos, aunque lo peor es que, al contrario de lo que hace el arte, no nos da a elegir. Quiero decir que en el cine lo visto y no visto es lo visto, y basta».

De otro modo se acercan a *Un perro andaluz* y a otras películas de Buñuel C. B. Morris y Román Gubern. Morris repasa cuidadosamente las películas de Buster Keaton y los poemas de Benjamin Péret, y descubre que dichos artistas comparten con Dalí —y sobre todo con Buñuel— una creencia en el absurdo. Tanto Péret como Keaton se rebelarían contra «las restricciones del sentido común, del decoro y de la verosimilitud». Como demuestra Morris (y mucho antes de él, con gran perspicacia, Antonio Monegal), tanto *Un perro andaluz* como *La edad de oro* deben mucho al «espíritu rebelde y el humor agresivo de un poeta que hizo de la risa una doctrina estética y vital».

El interés de Gubern está en deducir la paternidad de cada uno de los segmentos: ¿Dalí o Buñuel? ¿Acervo imaginario colectivo gestado en la Residencia o recuerdos icono-

gráficos específicos? Así, mientras «la mano y las hormigas son claros motivos dalinianos», la «mariposa con una vistosa calavera dorsal» procede de «los estudios de entomología de Buñuel en Madrid y de su pasión hacia los textos de Jean-Henri Fabre». En algunos segmentos de la película —por ejemplo en el que titula Gubern «El acoso sexual»— se mezclan las preocupaciones de los dos. «En el rostro agónico de [Pierre] Batcheff convergieron las percepciones angustiosas de Dalí y Buñuel»: de Dalí porque le causa terror el contacto sexual, «al que veía como una enfermedad amenazadora»; de Buñuel porque «asociaba el acto sexual a la muerte». En algunos casos —por ejemplo, el ojo cortado en el prólogo a la película—, el origen de la imagen se pierde en «la maraña de ideas y de citas que formaban el paisaje cultural» de los años veinte. Lo que queda claro, para Gubern, es el tema de la película: la frustración del deseo sexual; o el «abismo que separa el deseo de la realidad».

El tema de la realidad y el deseo capta la atención, también, de Ricard Mas Peinado, que estudia una serie de autorretratos dalinianos, tanto verbales como pictóricos, y recuerda con admiración el tránsito del artista de la «realidad convencional, cuyo sostenimiento está garantizado por una ilación de causas [y] efectos», a «la acumulación de hechos e ítems sin aparente solución de continuidad». De nuevo estamos ante la «génesis de una poética —tanto verbal como visual».

Ha sido Agustín Sánchez Vidal el primero en dirigir la atención —antes en las aulas de la universidad norteamericana, y luego en un libro que captó el interés de un público

amplísimo— sobre la relación «enigmática» de Lorca, Buñuel y Dalí, y el primero en mostrar cómo los temas y motivos que surgen de su convivencia diaria en la madrileña Residencia de Estudiantes perduran en la obra posterior de los tres. Nadie ha rastreado mejor la «influencia» mutua —la que describe Claudio Guillén como «suceso biográfico, genético, vivido [...], algo que le sucede al escritor durante la fase de formación o incubación o creación de una obra literaria, y viene a unirse a experiencias no sólo literarias»—. Los abundantes motivos comunes que estudia Sánchez Vidal (palabras, alusiones e imágenes cargadas de sentido poético y «antipoético» para los tres y para su compañero, Pepín Bello) traspasan fácilmente las fronteras entre la pintura, la creación literaria y el cine. En su ensayo «Encuentros y desencuentros», lo que va a prevalecer es el desencuentro: la «divergencia vital y artística» del grupo en años posteriores a su colaboración en *La edad de oro* y *Un perro andaluz*.

He aquí, pues, el alcance y la importancia de la publicación de los ensayos de «¡Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes»[1], que toma su título de la salutación habitual —en cartas y tarjetas— de Salvador Dalí. La admiración que despierta el genial Pepín —Pepín *Vello*, en la ortografía del pintor— se transparenta en la correspondencia de los tres amigos y de otros muchos de su generación. «Talento formidable», según Lorca; «en el fondo... un surrealista», según Buñuel; «gran elemento», único «capaz

[1] Título del ciclo de conferencias celebrado en la Residencia de Estudiantes en homenaje a José Bello Lasierra en mayo de 2004, del que proceden los textos recogidos en este volumen.

de escribirme», según Dalí, quien evoca el mundo de temas y motivos comunes de la Residencia: «Nuestra cosecha particular, siempre dispuesta a todo». Hombre, pues, de «grandes abtitudes anti-tracendentales y anti-artísticas» (Dalí), «iniciador y casi maestro extraliterario» de los tres, en palabras de José Bergamín. Nadie representa mejor la misteriosa originalidad estudiada en este tomo, la que elude, sonriente, a la crítica.

OBRAS CITADAS

Luis Buñuel, *Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982.

Salvador Dalí, *The Collected Writings*, Haim Finkelstein (ed. y trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

——, *Dalí joven (1918-1930)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

——, *L'alliberament dels dits. Obra catalana completa*, Félix Fanés (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

Haim Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writing, 1927-1942. The Metamorphoses of Narcissus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ian Gibson, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

——, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

——, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Nueva York, W. W. Norton, 1998.

Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria. Ensayos de teoría*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Mario Hernández, «García Lorca y Salvador Dalí: Del ruiseñor lírico a los burros podridos (Poética y epistolario)», en *L'imposible/posible di Federico García Lorca*, Laura Dolfi (ed.), Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, págs. 267-319.

Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.

Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975.

Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

——, (ed.), *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)*, núm. 27-28 de *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 1987.

——, *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

——, *Dalí. Época de Madrid*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

——, *«Los putrefactos» de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

Andrés Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

Leslie Stainton, *Federico García Lorca: A Dream of Life*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2000.

DALÍ-BUÑUEL:
ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Agustín Sánchez Vidal

LAS RELACIONES ENTRE BUÑUEL, LORCA Y DALÍ

En octubre de 1917, Luis Buñuel se instala en la Residencia de Estudiantes, donde se encuentra con su paisano aragonés José Bello Lasierra. En la primavera de 1919 se les suma Federico García Lorca. Y en septiembre de 1922 llega Salvador Dalí, por aquel entonces un joven de dieciocho años, de una timidez patológica, que sólo se integrará en el grupo tras ser «descubierto» por Pepín Bello.

Lorca es el mayor en edad. También el más maduro, artísticamente hablando. Y si en algo coinciden Buñuel y Dalí al hablar de él es en sus cualidades poéticas. Para el futuro cineasta supondrá su descubrimiento de la literatura moderna, según confesión propia. Y ello hasta el punto de que entre 1923 y 1927 Luis querrá ser escritor, y frecuentará las más radicales tertulias de ese signo, sobre todo las anarquistas, las ultraístas y la del café Pombo, donde Ramón Gómez de la Serna ejercía su magisterio.

En cuanto a la relación entre Lorca y Dalí, alcanza su plenitud en ausencia de Buñuel, cuando éste se traslada a París en enero de 1925. Y queda plasmada en la «Oda

a Salvador Dalí» (1926) del poeta y la colaboración del pintor en los decorados de *Mariana Pineda* (1927). A ello hay que añadir una larga estancia del andaluz en Barcelona y Cadaqués, en la primavera de este último año. A partir de ahí podría hablarse de un lento pero seguro declinar de dicha relación, debido al rechazo por parte de Salvador de una intimidad y un ascendiente lorquianos que empieza a juzgar excesivos.

Intuyendo —desde París— que el terreno está abonado, Buñuel empezará pronto su ofensiva para arrancar a Dalí de «la nefasta influencia de García», como escribe en una carta a Pepín Bello desde la capital francesa. La publicación del *Romancero gitano* en 1928 marcará en cierto modo ese punto de inflexión, ya que —frente al aplauso generalizado— hay un frente común del cineasta y el pintor contra un libro que juzgan convencional, «artístico» y «putrefacto».

Frente a esa propuesta estética de compromiso entre la tradición y la vanguardia, Dalí y Buñuel colaboran en un radical cortometraje de veinticuatro minutos que terminará titulándose *Un perro andaluz* (1929) y siendo reconocido como la primera muestra inequívoca de surrealismo en la pantalla. Aunque ello suponga el debut de ambos en el cine, con anterioridad Luis ya había querido rodar una película sobre Goya, otra con Ramón Gómez de la Serna, y solicitado a Lorca que le escribiese un guión, sin que éste llegara a dar señales de vida.

El éxito de la película de sus dos amigos sorprende al poeta en Nueva York. Y, sospechando que el *perro andaluz*

Salvador Dalí, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Federico Garía Lorca y José Rubio Sacristán, Madrid, mayo de 1926. Residencia de Estudiantes, Madrid.

es él, escribirá a modo de réplica el guión de cine *Viaje a la luna*, donde se aproxima a un vanguardismo más actualizado, al igual que *Poeta en Nueva York* y sus obras dramáticas «irrepresentables» de esa época (*El público* en 1930 y *Así que pasen cinco años* en 1931).

A partir de la década de 1930, las trayectorias de los tres se van separando inevitablemente. Lorca se dedica a su verdadera vocación, el teatro, embarcándose en la aventura de La Barraca; Dalí se empareja con Gala, quien imprimirá un giro copernicano a su comportamiento público, y Buñuel radicaliza su compromiso político, que le llevará a ingresar en el Partido Comunista de España en mayo de 1932 y al rodaje de *Las Hurdes* en 1933.

Recordados los hechos de esta manera más que esquemática, habría que añadir que la relación entre Salvador Dalí y Federico García Lorca ha venido mereciendo la atención de biógrafos y críticos de modo sostenido e incluso reiterado. Y con buenas razones, ya que el diálogo artístico entre ambos dista de ser un episodio irrelevante, que ni siquiera cesa con la muerte del último, como demuestran los retratos alegórico-paranoicos que el pintor realizaría hacia 1938, entre los cuales cabe destacar el ciclo que remata *El enigma sin fin*.

Sin embargo, esa vinculación afectiva y ese diálogo artístico no supusieron una obra en común de verdadera entidad, ni el inicio en la poesía por parte de Dalí, quien ya había escrito al menos una docena de composiciones, algunas muy notables. Tampoco en la narrativa, ni en el teatro —si se dejan aparte los decorados de *Mariana Pineda*—,

ni en ningún otro género, que sepamos. Ni el comienzo del surrealismo en la literatura daliniana, sus planteamientos teóricos o su pintura.

En cambio, la relación de Dalí con Buñuel implicó el inicio de ambos en el cine, y el arranque de la tendencia surrealista en la pantalla, con dos películas tan excepcionales en todos los sentidos como *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Representa, pues, la primera incursión del pintor en este medio de expresión, que le supuso cerca de una veintena de tentativas, entre realizaciones, colaboraciones puntuales y proyectos que nunca pasaron del papel. No sólo eso, sino que esta faceta suya le valió —tanto a él como a Luis Buñuel— el ingreso en el surrealismo en momentos decisivos para el grupo de Breton. Y también marcó una crucial inflexión de la cultura española de vanguardia.

Ésa es la razón por la que me centraré de preferencia en el vector Dalí-Buñuel. Y en sus altibajos, mucho más matizados de lo que suele pensarse.

El primero de ellos se produce en 1930 a la altura de *La edad de oro*, un pastel muy goloso, con un elevado presupuesto, cercano a los 750.000 francos. Buñuel recibió unos honorarios de 6.000 francos al mes durante la preparación del guión técnico, y 12.000 durante el rodaje. En fuerte contraste con todo ello, Dalí se encontraba en una situación económica muy precaria: su padre lo había echado de casa, su galerista Goemans se había arruinado, y Gala estaba enferma. El hecho de que Buñuel no contara con él debió de abrir una primera fisura en su amistad, y en la *Vida secreta* no duda en emplear la palabra «traición». Circunstancias agra-

vadas por el hecho de que Dalí debió cargar con el peso del escándalo que siguió al estreno de la película y con el posterior ataque de las hordas de la ultraderecha, mientras Buñuel estaba en Hollywood con los gastos pagados por la Metro-Goldwyn-Mayer.

La segunda diferencia, ésta de tipo ideológico, tuvo lugar en 1932. En mayo de ese año, Buñuel había enviado una carta a André Breton en la que le comunicaba su abandono del movimiento surrealista, para ingresar en el Partido Comunista de España. Y cuando remitió otra a Dalí en igual sentido, el pintor le contestó con una dura misiva en la que se lo echaba en cara, reprochándole que abandonara el surrealismo y culminando con estas reveladoras palabras:

> La falta toda del *más leve conocimiento* de vuestra *responsabilidad histórica es descomunal*. Puede esto perdonarse a los millones de revolucionarios que no tienen idea de lo que significa el surrealismo, pero vosotros que sabéis que el surrealismo representa, y en estos momentos del embrutecimiento moral de Rusia más, el único devenir *existente en el mundo* del espíritu y [moral] realmente subversivos, es imperdonable. Después de tu nueva posición comunista te veo ya tan lejos como al Federiquito con su *Romancero gitano*, para mí te veo como uno más que ha cedido al curso de los nuevos conformismos. Yo defenderé siempre la subversión total del espíritu. ¡Viva el surrealismo!

La relación entre ambos se deteriora de un modo aún más ostensible en mayo de 1934. Por esas fechas se repone en París *Un perro andaluz*, y cuando Dalí asiste a la proyección comprueba que su nombre ha sido eliminado de los títulos de crédito. Poco después tiene ocasión de corroborar que no se trata de un descuido, sino de algo que ha hecho Buñuel

de modo intencionado, porque otro tanto sucede con la copia de *La edad de oro* que se pasa en Barcelona. Su indignación no conoce límites y amenaza al cineasta con poner el asunto en manos de un abogado.

La guerra civil convertiría estas diferencias en definitivas. En el caso de Lorca, porque sería fusilado en agosto de 1936; en el de Buñuel y Dalí, porque este último se desentendería de ella, mientras el cineasta se declaraba republicano. Ambos, sin embargo, se refugiarían en el mismo país, Estados Unidos, donde terminan por coincidir en 1939. Ahora las tornas se han invertido respecto a 1930: es Luis quien está sin dinero, mientras que Salvador ha emprendido su fulgurante carrera para convertirse en «ligeramente multimillonario», como diría él mismo. El 17 de abril de 1939, la revista *Life* publicó una reseña sobre su exposición individual en la galería Julien Levy, y en ella se decía que había ganado más de 25.000 dólares, lo que lo convertía en «uno de los pintores jóvenes más ricos del mundo».

Entonces fue cuando Buñuel debió de escribirle dos significativas cartas, cuyo contenido podemos deducir por las respuestas de Dalí. En la primera le proponía hacer algo juntos en Hollywood, a lo que el pintor respondió que tenía sus propios planes al respecto. Luis volvió a la carga, pidiéndole dinero. Y Salvador le contestó negándoselo, y dejando un elocuente testimonio de su cambio de actitud ante su pasado en la Residencia y en el surrealismo, debido en buena medida a lo sucedido a su familia durante la guerra civil española.

En 1941, el cineasta consiguió un puesto en la sección cinematográfica del Museo de Arte Moderno de Nueva York,

al que debió renunciar en junio de 1943 por las campañas contra él en la prensa de la derecha. Buñuel alegaría que ello se había debido a las acusaciones de Dalí en su *Vida secreta*, publicada en octubre de 1942. Es cierto que, en ese libro, el pintor catalán acusaba al realizador aragonés de haber distorsionado sus ideas en *La edad de oro* con su tosco anticlericalismo. Pero resulta más que dudoso que ésa fuera la causa de su expulsión del MOMA, y nadie ha presentado documentos que lo demuestren.

En años sucesivos, ambos se aludirían en sus cuadros y películas. Por ejemplo, Buñuel zahirió a Dalí en *Así es la aurora* (1955), colocando su *Cristo* en una comisaría para llamarlo «soplón». En *El ángel exterminador* (1962) hay, asimismo, frases del pintor en un contexto poco favorable para él. Y todavía su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), se cierra con la imagen de una «encajera» muy daliniana.

En cuanto a Dalí, en diversos momentos hasta el fin de sus días propuso a Buñuel retomar su colaboración en *Un perro andaluz*. A lo que en una ocasión contestó Luis con un telegrama que decía, secamente: «Agua pasada no mueve molino».

Por ello, el objeto de las siguientes páginas consistirá en establecer un balance de esta colaboración entre ambos, que —como puede observarse— fue de muy largo recorrido. Ambos sobrevivieron a Lorca en casi medio siglo, y a menudo trabajaron mirándose por el rabillo del ojo, teniéndose muy en cuenta, y desarrollando temas comunes, roturados y explorados durante su militancia surrealista y su convivencia en la Residencia de Estudiantes.

En 1975 me entrevisté por primera vez con Buñuel para acometer el encargo hecho por Víctor García de la Concha, catedrático entonces de la Universidad de Zaragoza, y hoy de la de Salamanca y director de la Real Academia Española. Se trataba de recuperar algunos de los escritos del realizador y estudiarlos como eslabones perdidos en el desarrollo de nuestra vanguardia, de cara al volumen antológico *El surrealismo*. En él apareció mi trabajo varios años más tarde, con el título «Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)», precediendo un artículo de Joaquim Molas en el que se abordaba la faceta literaria de Salvador Dalí[1].

Lo corregí y amplié en la edición de la *Obra literaria* del cineasta, cuya introducción y notas redacté, tras otras dos tandas de entrevistas con don Luis[2]. Ahí se abordaba de modo más directo una cuestión capital: el papel desempeñado por Buñuel en su etapa de escritor vanguardista, sobre todo en relación con Federico García Lorca y Salvador Dalí. Y ya se citaba su correspondencia con José Bello Lasierra, epistolario del que por aquel entonces yo sólo conocía algunos fragmentos, pero cuya importancia saltaba a la vista.

Fue el trato personal con José Bello lo que encauzó la investigación de modo definitivo. Su testimonio y amistad fueron tan decisivos que así lo manifesté en la dedicatoria

[1] Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982 (El Escritor y la crítica).

[2] Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.

de mi libro *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*[3]. Dado que desde entonces se ha reeditado en numerosas ocasiones, pero sin variar su contenido original, el objetivo de estas líneas es actualizar determinados datos que creo importante revisar, como ya vengo haciendo desde hace algunos años cuando la ocasión lo ha requerido[4].

Me centraré para ello en algunos hitos de la relación entre Luis Buñuel y Salvador Dalí, sin insistir demasiado en el tercero en discordia, Federico García Lorca. Y ello por varias razones: por cuestiones de espacio; porque, a pesar de todos los pesares, el vector Dalí-Lorca sigue subrayándose sin tener proporcionalmente en cuenta el papel de Buñuel, y porque el centenario de Dalí me coloca en una tesitura simétrica a la de 1982: la de editar los escritos de uno de los protagonistas de aquel irrepetible encuentro en la Residencia de los años veinte. Sólo que en esta ocasión se trata del pintor, y no del cineasta[5].

[3] Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

[4] Por ejemplo, en mis aportaciones «De *L'âge d'or* à *La ruée vers l'or*» (en *L'âge d'or*, París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1993, págs. 11-28); «Las bestias andaluzas» (en *Dalí joven [1918-1930]*, Madrid, MNCARS, 1994, págs. 253-284), y «Góngora, Buñuel, the Spanish avant-garde and the centenary of Goya's death» (en Derek Harris, *The Spanish avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, 1995, págs. 110-123).

[5] Al hacerme cargo de la edición del volumen III de la *Obra completa* de Salvador Dalí en Ediciones Destino (que comprende poesía, prosa, narrativa, proyectos escénicos y guiones cinematográficos), y gracias a la inestimable ayuda de la directora del Centro de Estudios Dalinianos de Figueres, Montse Aguer, me ha sido posible acceder a algo impensable en los años ochenta: el proceso de escritura de Dalí, sus dudas, obsesiones, reiteraciones..., todo el telar que permite barruntar algunos hilos de Ariadna en ese laberinto inextricable. Se encontrarán, por ello, en estas páginas bastantes datos inéditos o poco conocidos, que espero ayuden a enfocar mejor la cuestión.

Hay un interesante documento que nos muestra la importancia que va a ocupar la literatura en la formación vanguardista de Dalí. Y dentro de ella, la que propugnaban y practicaban los escritores madrileños. Se trata de una carta titulada *Impresiones del movimiento de vanguardia en Madrid*, y puede datarse hacia el verano de 1923, cuando el pintor ya ha cursado, por tanto, su primer año en la Escuela de San Fernando y la Residencia de Estudiantes:

> En Madrid, al revés que en Barcelona, la pintura moderna de vanguardia no sólo no ha tenido repercusión, sino que ni siquiera es conocida (excepto un núcleo de poetas y literatos que es de los que hablaré). No obstante, en literatura, poesía sobre todo, hay una verdadera generación que de Rimbaud a Dadá ha seguido todas las etapas, con sus alegrías e inquietudes [...]. Aquí en Barcelona no hay poetas jóvenes [...]. Yo tengo la convicción [de] que la culpa de todo esto es la poesía de Maragall: es tan grande su prestigio que nadie sabe salirse.
>
> En cambio, en Madrid, los jóvenes tenían unos antecedentes fatales y el comienzo de su acción fue destructora; entonces vino el movimiento «ultraísta», que fue al principio un movimiento destructor, esto era necesario, y que nosotros no hemos tenido, pues «quien tiene de construir siempre destruye», como decía Nietzsche. Sin contar que la destrucción ya puede ser por sí sola una construcción, como quiere Baroja.
>
> Guillermo de Torre (que es nuestro equivalente de Marinetti) ha definido muy claramente la misión del «ultraísmo».
>
> Se acentúa en el movimiento actual una tendencia muy marcada hacia la plástica, y la imagen domina en toda la poesía de casi todos los nuevos poetas, que la cultivan como elemento primordial de su poesía. Góngora, san Juan de la Cruz, etc., son cada vez más estimados en esta nueva generación, que yo creo es ya hoy

La Residencia de Estudiantes en los años veinte, vista desde la calle Pinar. Residencia de Estudiantes, Madrid.

mucho más sólida que la ya inservible, pero de buena memoria, la generación del 98.[6]

La caracterización de Guillermo de Torre como una especie de Marinetti español es más o menos esperable, dadas las conexiones con el futurismo que mantenía el movimiento ultraísta en el que militaba. En sus estrepitosas proclamas, que tampoco eran ajenas a Nietzsche, se descolgaría con afirmaciones tan ardorosas como ésta: «Triunfaremos porque somos jóvenes y fuertes y representamos la aspiración evolutiva del más allá. Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro»[7].

Por eso no es extraño que reaparezca en un texto más o menos coetáneo del que se acaba de transcribir, titulado *En el cuarto número 3 de la Residencia de Estudiantes. Conciliábulos de un grupo de vanguardia*. En él, Dalí describe una velada en la habitación que ocupaba Buñuel. Traduzco del catalán:

> Fuera llueve copiosamente; dentro del cuarto ya empieza a oscurecer; tenemos la luz encendida; el ambiente está saturado por el humo del tabaco; en el hornillo eléctrico hierve el té.
> —Buñuel: ¡Magnífica tarde! ¡Hacía tiempo que añoraba la lluvia y no podéis haceros idea de la alegría que me provoca, a pesar de la literatura!

[6] Salvador Dalí. *Salvador Dalí. Lletres i ninots (Fons Dalí del Museu Abelló)*, Joan M. Minguet Batllorí (ed.). Barcelona, Museu Abelló, 2001, pág. 126. Dalí se dirige en esta carta a un amigo de Figueres, el futuro farmacéutico Joan Xirau (1903-1976), hermano del filósofo Joaquim Xirau (1895-1946).

[7] Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, José Luis Calvo Carilla (ed.), Madrid, Urgoiti Editores, 2002, pág. XXXV.

—Lorca: Amigo mío, os compadezco con toda sinceridad, ayer os emocionasteis ante los lirios del canal; más tarde, con el claro de luna; si no nos hubiéramos ido tan pronto, habríais acabado diciendo tonterías. Si mal no recuerdo, recitasteis, aunque en voz baja, aquellos versos de Verlaine que comienzan:

La lune blanche
Fui [luit] dans le boi [bois]
de chaque branche
par [part] une boi [voix].

—Guillermo de Torre entrando al cuarto con revuelo: *¡Odio universal para la luna!*, dice Marinetti. ¡Qué es esto que acabo de oír! ¡Un verso de Verlaine! Indignos hijos del año 1923. ¿de qué os sirve haber nacido bajo las alas de los aviones? Y aún os atrevéis a llamaros gente de vanguardia. ¿No sabéis que los motores de explosión suenan mejor que los endecasílabos? Me voy enseguida, puesto que con vuestro contacto tengo miedo de convertirme de repente en antediluviano, y sobre todo porque mi sensibilidad no me permite estar fijo, necesito la refracción constante de los colores y las imágenes multiformes; vuestro sentimentalismo ridículo se explica porque os pasáis días enteros inmóviles en un cuarto divagando; las tertulias de vanguardia han de tener un valor dinámico, únicamente son lógicas unidas a la velocidad; los canapés de Platerías nos embellecen, esta tarde haré gestiones para adquirir un autobús para vuestras reuniones [...].[8]

Los versos de Verlaine son el comienzo de un conocido poema de *La bonne chanson*, al que puso música Fauré: *La lune blanche / Luit dans le bois / De chaque branche / Part une voix*. Y Víctor Fernández ha hecho notar —en su edición de este diálogo daliniano— que esa cita da en la línea

[8] Víctor Fernández Puertas, «Sobre una amistad: Dalí i Buñuel», *Revista de Catalunya*, núm. 112, Barcelona, noviembre de 1996.

de flotación de Lorca, por la profunda identificación de éste con la homosexualidad del poeta francés, como se deduce de una carta a Adriano del Valle datada en mayo de 1918, en la que confiesa: «Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón»[9].

La segunda cuestión que cabe plantearse es si había un proyecto de diálogos en la Residencia. Porque ahí está el también inconcluso *Diálogo con Luis Buñuel* de Lorca, que cabe datar entre 1920 y 1925[10], como Federico le indica en una carta a Melchor Fernández-Almagro hacia el verano de 1925: «He hecho un libro de diálogos». Y añade en otra un poco posterior: «Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales»[11]. Entre ellos está el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia*, que finalmente se titulará *Paseo de Buster Keaton*.

Pero el poeta granadino ya había cultivado el género desde febrero de 1920, en que escribió su *Diálogo de sombras*, donde aparece Sócrates, para que no quede duda de la filiación platónica del género. En él, los personajes toman el té, como en el *Diálogo con Luis Buñuel* y en el escrito por Dalí. Por cierto que en el diálogo lorquiano con Buñuel se ven a través de la ventana «largas nubes dormidas», lo que nos

[9] Federico García Lorca, *Epistolario I*. Christopher Maurer (ed.). Madrid. Alianza Editorial, 1984, págs. 16-19.

[10] Federico García Lorca. *Tres diálogos. Diálogo mudo de los cartujos. Diálogo de los caracoles. Diálogo con Luis Buñuel*. Manuel Fernández Montesinos (ed.). Granada. Universidad de Granada / Junta de Andalucía, 1985.

[11] Federico García Lorca, *Epistolario I*, cit., págs. 101 y 118.

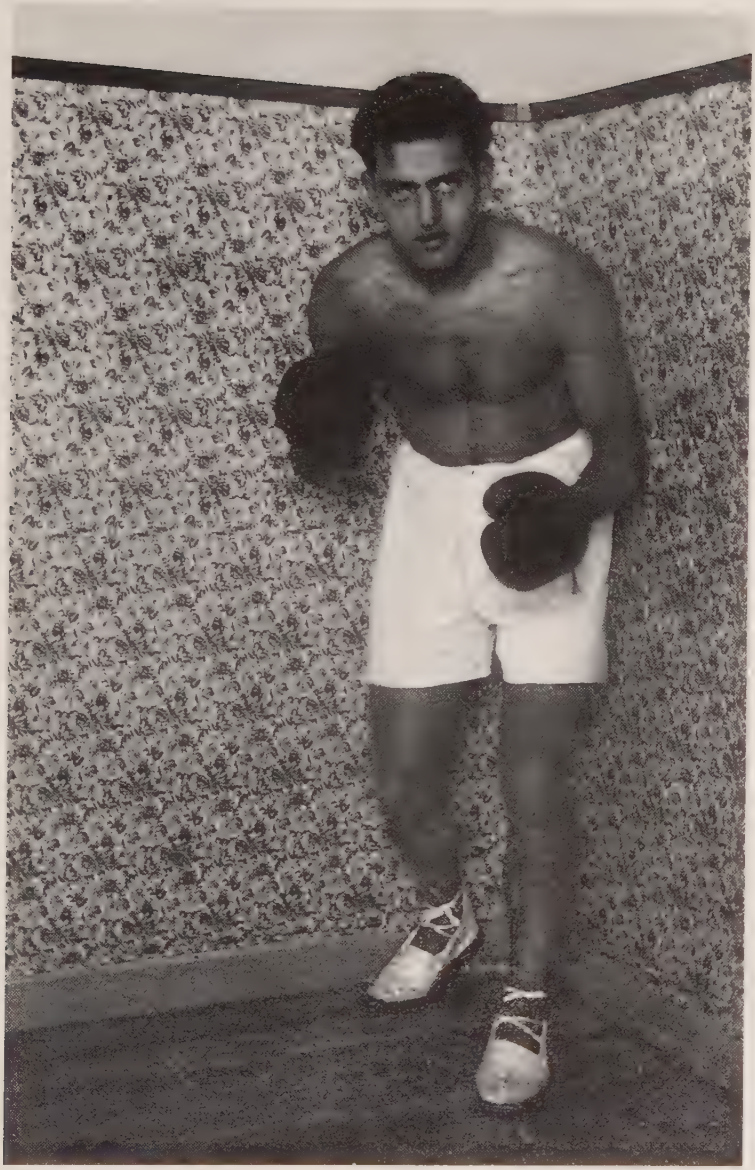
acercaría al retrato que el pintor hizo al futuro cineasta en 1924, donde las nubes del *Tránsito de la Virgen* de Mantegna se adaptan al estilo del ampurdanés y amenazan el ojo derecho de Buñuel.

Entramos con ello en los dominios de *Un perro andaluz* y en la escena del ojo cortado, en la que no voy a insistir, porque creo que se ha especulado hasta el exceso en torno a esa mutilación ocular que era a esas alturas casi un tópico. Pero sí quiero llamar la atención sobre las palabras de Guillermo de Torre y el marinettiano «¡Odio universal para la luna!» que Dalí pone en su boca.

De Torre mantuvo sus distancias respecto al futurismo, y buena prueba de ello es el capítulo que dedicó a ese movimiento en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Sin embargo, ello no le impidió rematar dicho apartado con esta consideración que sintoniza a la perfección con el espíritu que le atribuye el diálogo de Dalí:

> En efecto, puede sostenerse de un modo incontrovertible que con Marinetti y sus teorías se invirtió radicalmente la dirección del lirismo. Hubo una variación, como hemos indicado, de la actitud del poeta [de] cara al Universo. Hasta entonces, el poeta, por regla general, sumergido en el lago lunar, sólo cantaba los paisajes sumisos, los motivos pretéritos y los sentimientos nostálgicos. Incurría así, inconscientemente, en grave peligro de anacronismo espiritual (porque nuestras noches urbanas no son lunares, el paisaje del entorno está erizado de sonidos y ajetreos que ahuyentan todo desliz retrospectivo y la escarcha de los arcos voltaicos llueve sobre los transeúntes acelerados).[12]

[12] Guillermo de Torre, *op. cit.*, pág. 215.



Luis Buñuel boxeando en su habitación de la Residencia de Estudiantes.

Uniendo todas estas piezas puede llegarse a una deducción que quizá merezca la pena subrayar, ya que el comienzo de *Un perro andaluz* no es sólo una agresión al ojo, sino también un ataque a la luna o, lo que es lo mismo, al movimiento simbolista. Antisimbolismo, en realidad, a tres bandas, porque a la altura de 1929 tanto valdrá como munición contra Verlaine como contra Lorca o contra el maestro fílmico de Buñuel, Jean Epstein, representante de la vertiente cinematográfica del simbolismo y adaptador a la pantalla de Edgar Allan Poe. De hecho, Buñuel había sido ayudante suyo durante el rodaje de la adaptación de *La caída de la casa Usher*.

Y al citar *Un perro andaluz* estamos dando un salto de varios años que supone, de hecho, la divergencia vital y artística del grupo de la Residencia. Habría que recordar que Buñuel se va a París en enero de 1925 y que se produce una intensificación de las relaciones entre Dalí y Lorca, seguida de un distanciamiento coincidente con el acercamiento del pintor y el cineasta. A la altura de 1926, Luis aún intenta debutar en el cine con un guión de Federico, proyecto que no prospera porque el poeta no contesta a sus requerimientos[13]. Buñuel intenta entonces poner en marcha una película sobre Goya y un guión con Ramón Gómez de la Serna, pero ambos quedan en dique seco entre 1926 y 1928. Hasta que, en enero de 1929, él y Dalí escriben el guión de *Un perro andaluz*. Este tramo cronológico constituirá su siguiente encuentro.

[13] *FGL. Boletín de la Fundación García Lorca*, núm. 27-28, 2000. Las tarjetas postales de Buñuel a Lorca fueron publicadas por Mario Hernández.

En el otoño de 1927, Dalí, que está en Figueres, escribe una carta a Juan Vicens. Éste era un amigo de la Residencia con quien el pintor, durante su primera visita a París en abril de 1926, se había reencontrado junto a su mujer, María Luisa González. El matrimonio regentaba la Librería Española mantenida por León Sánchez Cuesta en la capital francesa. Y es allí adonde Salvador le envía este mensaje, que se transcribe respetando su peculiar ortografía y sintaxis (esto último lo he añadido yo, ya que la redacción también es chocante):

> Querido Vicens: Recibí tu carta que estimo extraordinariamente. No hay derecho que Buñuel no lo haya hecho contándome el fracaso de las fotos que le mandé. No me estraño de todo eso. Allí están en una reacción romántica y es muy natural que no le gusten mis cosas en las que todo esta prescrito y *empobrecido a drede*. [...] Desde la Santa obgetividad de Cadaqués todo atquiere su ritmo y proporción; desde allí las cosas que me mandan los surrealistas son jusgadas a mis manos con una crueldad sonrriente. [...] Yo pinto para el placer de mis manos, con una gran paciencia que es también una manera de pasión Wermer de def (Lo mejor del Lubre) pintura así y nadie pinta nada que fuera una más pura creacion del espíritu como sus cuadros.
>
> *El instinto tanvién* puede *crear un insecto*, sólo la inteligencia puede cuidar de que no sea venenoso ect. ect. ect.
>
> Enorabuena por el chiquito, os veo extraordinarios de Sagrada familia latazo ect.
>
> He escrito todo esto muy aprisa y ya se que sera confuso; no tengo más tiempo, esta carta que la lea Buñuel, yo no se donde para, si esta ya en Paris o que. Un gran abrazo para los dos y María Luisa. Dali.[14]

[14] Víctor Fernández Puertas, *op. cit.*

Luis Buñuel en París, con Jeanne y Georgette Rucar y Juan Vicens, 1925. Residencia de Estudiantes, Madrid.

La impresión que se saca al leer esta carta es que, para Dalí, Vicens sólo era un intermediario a través del cual trataba de restablecer el contacto con un —al parecer— esquivo Luis Buñuel. Es a éste a quien se cita al principio y al final como verdadero destinatario de su mensaje. Quizá anduviera muy ocupado, ya que había estado trabajando como ayudante de dirección en *La sirena de los trópicos* de Henri Étiévant y Marius Nalpas, con Josephine Baker en el papel protagonista. O intentara sacar adelante su proyecto *Caprichos*, con guión de Gómez de la Serna. O quizá estuviera molesto con la colaboración de Dalí en los decorados de *Mariana Pineda*, la obra de teatro que Lorca acababa de estrenar el 12 de octubre en el teatro Fontalba de Madrid.

En cuanto a las fotos a las que se refiere el pintor, eran las de los cuadros que éste pretendía dar a conocer y vender en París. Eso es, al menos, lo que cabe deducir de la carta que el aprendiz de cineasta había enviado a Pepín Bello desde la capital francesa el 8 de noviembre de 1927:

> A Dalí *le publico su artículo por misericordia*. Yo tomo todo desde un punto de vista mandón... Por cierto que el tal Dalí se queda rezagado. Yo estoy muy enterado de que envía fotos a los marchantes de aquí. Rosenberg ha dicho que no dibuja mal y Pierre el de los surrealistas dice que está influenciado de Miró. No le han comprado nada y ése es todo su éxito. En cambio, en España todos dicen que ¡genial!, ¡modernísimo! Se queda atrás. Federico tiene la culpa.[15]

[15] Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, cit., págs. 166-167.

El artículo al que se refiere Buñuel es «Film arte, film anti-artístico», aparecido en *La Gaceta Literaria* el 15 de diciembre de 1927. En él, Dalí teoriza sobre cine y sobre las tendencias antiartísticas que permite ese nuevo medio de expresión, lo que a la larga explica que durante 1928 se vaya produciendo un alejamiento de Lorca y un acercamiento a Buñuel. Este distanciamiento eclosiona tras las críticas de ambos al *Romancero gitano*, publicado a finales de julio en las ediciones de la *Revista de Occidente*.

A ello hay que añadir que Buñuel se encontraba en un serio bache de su carrera. Exasperado por no poder estrenarse como realizador ni con su proyecto sobre Goya ni con Ramón Gómez de la Serna, no había conseguido embarcar en sus proyectos a nadie con solvencia económica. Y, para colmo, terminará por reñir con Jean Epstein. Todas estas circunstancias explican la carta que dirige a José Bello desde París el 21 de marzo de 1928 y en la que, curiosamente, también sale a relucir Juan Vicens:

> Y para terminar, Vicens ha vendido el molino. Me entero. Le escribo una carta proponiéndole un negocio estupendo, serio, bien pensado —cuando te lo cuente a ti, como a todo el mundo te parecerá muy bien—: le decía que yo intervendría también como accionista con 20.000 ptas., etc., etc. Pues me contesta diciéndome que estoy loco, que no puede salir de su asombro ante tamaño disparate, que duerma y se me pasará la borrachera, y qué sé yo las cosas.[16]

Al final, ese dinero con el que Buñuel contaba como accionista de Vicens para sus proyectos fílmicos va a ser el

[16] Ibíd., págs. 174-175.

capital con el que se ruede *Un perro andaluz*. Hoy sabemos que la autoría de esta película ocasionó tensiones entre Dalí y Buñuel en su momento, y que el pintor no cejaría en reivindicar la iniciativa de su guión. Lo hizo ya en 1941 en su *Vida secreta*:

> Luis Buñuel me esbozó un día una idea que tenía para una película que deseaba hacer y para la cual su madre le iba a dejar dinero. Su idea me pareció sumamente mediocre. Era vanguardia de una clase increíblemente ingenua, y el escenario consistía en la edición de un periódico que se animaba con la visualización de las noticias, notas cómicas, etc. Al final se veía el periódico en cuestión tirado en la acera y echado al arroyo por la escoba de un camarero. Este final, tan banal y barato en su sentimentalismo, me repugnaba, y le dije que su film no tenía el menor interés, pero que yo, en cambio, acababa de escribir un escenario, breve pero genial, que era todo lo contrario del cine corriente. Era cierto. El escenario estaba escrito. Recibí un telegrama de Buñuel anunciándome que venía a Figueres. Se entusiasmó inmediatamente con mi escenario y decidimos trabajar en colaboración para darle forma. Juntos elaboramos varias ideas secundarias y también el título.[17]

Dalí reiteró siempre esta versión. Valga como ejemplo una entrevista que concedió a Lluís Permanyer para *La Vanguardia*, el 12 de abril de 1972: «Escribí el guión de *Un chien andalou* en el bar Emporium de Figueres, bebiendo *gin fizz*. Buñuel enseguida quedó deslumbrado. Lo firmamos los dos, pero en realidad había muy pocas cosas suyas: lo de las hormigas, por ejemplo». Otro tanto hizo en 1975 en las *Confe-*

[17] Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*. Figueres, Dasa Ediciones, 1981, pág. 220.

siones inconfesables, recogidas en libro por André Parinaud. O en la entrevista realizada por Paloma Chamorro para Televisión Española, en la que aludió al proyecto de Buñuel con Gómez de la Serna y a cómo fue sustituido por una primera versión del guión de *Un perro andaluz* que Dalí había escrito en el cartón de una caja de zapatos[18].

Aún no ha sido hallada esta primera redacción del guión, la escrita en solitario por Dalí, que —en caso de existir— tanto nos aclararía. Pero sí que resulta accesible la primera versión «literaria», redactada por el pintor y el cineasta en enero de 1929. Lleva el título de *¡Vaya marista!* y se halla en la actualidad en los fondos Buñuel de Filmoteca Española[19].

El título no es lo más sorprendente, pues ya sabíamos que barajaron llamarla *El marista en la ballesta* y *Prohibido asomarse al interior* antes del definitivo de *Un perro andaluz*, del mismo modo que *La edad de oro* llegó a llevar hasta tres títulos alternativos: *La bestia andaluza*, *¡Abajo la Constitución!* y *En las aguas heladas del cálculo egoísta*. Pero sí que conviene subrayar que procede de un caligrama de Pepín Bello, lo único que conocemos de él, y que tuvo un éxito fulminante tras ser publicado en el número 31 de *L'Amic de les Arts*, la revista de Sitges puesta a punto con fecha 31 de marzo de 1929 como tarjeta de visita de Dalí para los surrealistas, con motivo de su viaje a París para incorporarse al rodaje de *Un perro andaluz*.

[18] Joan M. Minguet Batllori, *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*, Barcelona, Parsifal, 2003, págs. 73-74.

[19] Alfonso Puyal, «*¡Vaya marista!*, la versión literaria de *Un perro andaluz*», *Cuadernos de la Academia*, núm. 5, Madrid, mayo de 1999, págs. 237-255.

El citado caligrama se titulaba «El ateneísta», y en él se caracterizaba a esta variante de putrefacto como «una mezcla de marista y de erisio». Debió de gustar mucho a Dalí y Buñuel, pues este último había escrito a José Bello desde París el 10 de febrero de 1929:

> Con Dalí, más unidos que nunca, hemos trabajado en íntima colaboración para fabricar un *scenario* estupendo sin antecedentes en la historia del cine. Es algo gordo. A ti te ha de gustar más que nada. Comenzaré a impresionar el mes de marzo. Ahora me hallo preparando todo. Te tendré al corriente. Le íbamos a titular *La marista de la ballesta*, pero por el momento tiene como título provisional *Dangereux de se pencher en dedans* [...]. Mi libro está en prensa. Te lo dedico a ti encabezándolo con lo del ateneísta [...]. El título de mi libro de ahora es EL PERRO ANDALUZ, que nos hizo mear de risa a Dalí y yo cuando lo encontramos. He de advertirte que no sale un perro en todo el libro. Pero queda muy bien y muy dócil. Además de risueño e idiota.[20]

En cuanto al contenido de *¡Vaya marista!* —la citada versión «literaria» de *Un perro andaluz*—, llama la atención que en este guión mecanografiado no estén previstas aún dos de sus imágenes más significativas, la del ojo cortado por una navaja de afeitar del principio y la de los amantes enterrados en la arena del final, componiendo esa glosa visual de *El Ángelus* de Millet que va a tener una importancia tan capital en la obra de Dalí.

La acción se inicia con el ciclista que pedalea bajo la lluvia en una calle desierta, y termina con la chica y el joven del chaleco a rayas en la playa, quien preguntaba a la joven:

[20] Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, cit., págs. 180-190.

«¿Que me he caído quizás...?». A lo que ella respondía encogiéndose de hombros, como diciendo: «Tal vez, pero no he visto nada». Momento en el que Buñuel añadió de su puño y letra el final que se retendría en la versión definitiva:

> Siguen paseándose por la playa, esfumándose paulatinamente, mientras en el cielo aparecen escritas unas letras que dicen *En la primavera...* Todo ha cambiado. Ahora es un desierto sin horizonte. Clavados en el centro, enterrados por la arena hasta el pecho, aparecen el personaje principal y la muchacha sin ojos, desgarradas las vestiduras, comidos por un enjambre de rayos de sol y de insectos.

Tampoco estaba prevista en esta redacción inicial otro de los rasgos más sobresalientes de *Un perro andaluz*: la ruptura *explícita* de la linealidad temporal. En el original mecanografiado, la acción era más o menos continua. Pero sobre él se añaden de mano de Buñuel toda una serie de adiciones manuscritas que se encargan de fragmentarla, anotando los rótulos «Ocho años después», «Hacia las tres de la madrugada», «Diez y seis años antes». No parece que estas didascalias respondan a criterios convencionales, excepto quizás la última, ya que introduce el momento en que el protagonista y su doble evocan los tiempos escolares, con el pupitre y los libros vistos con *flou* y al ralentí.

Aparte de esos cambios —nada accesorios, como se ve—, el núcleo del guión original fue seguido en términos generales durante el rodaje. Una de las supresiones más significativas, tachada en esta primera versión mecanográfica, preveía el famoso *carnuzo*, que Dalí había preludiado en el verso «un pedazo de carne desgarrada señalando el mal tiempo» de su «Poema» dedicado a Lidia de Cadaqués, publicado

en *La Gaceta Literaria* el 15 de enero de 1928. Originalmente, la versión de *¡Vaya marista!* decía:

> Se ve el balcón, por una de cuyas hojas se ve la circulación de la calle. Pasan tranvías, gentes, autos, etc. Pero van desapareciendo apenas llegan a pasar al campo de visión comprendido en la otra hoja. En ésta, la calle se halla completamente vacía. Solo en el centro, de pie, inmóvil, con las patas colgando, se halla un carnuzo muerto muchos días antes. Plano *rapproché* de esta visión.

Entre esta versión «literaria» y la filmación llevada a cabo a partir del 2 de abril de 1929 se interpone otro guión de *Un perro andaluz*, también mecanografiado —seguramente por el propio Buñuel—, que se conserva en la Cinemateca Francesa y fue publicado en los catálogos de las exposiciones *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts* (1994), celebrada en el Museo de Bonn, y su versión española *¿Buñuel! La mirada del siglo* (1996), que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Se trata, en realidad, del *découpage*, esto es, del guión técnico con el desglose de todos sus planos, los 127 que previó el realizador de cara a su rodaje, y que fue utilizado durante el mismo, pues en él fue anotando los planos que hubo de desechar. Es, por tanto, un documento bien diferente del anterior, y en él ya se dice: «Desglose de *Un perro andaluz* escrito por Luis Buñuel en colaboración con Salvador Dalí».

Aquí se incluye el prólogo del ojo cortado, por más que se relegue su rodaje al final (planos 121 a 127). Se trata de un desglose extraordinariamente minucioso, con previsión de los más mínimos detalles. Previsión respetada en térmi-

nos generales, aunque algunos efectos no se hayan podido efectuar, seguramente por razones económicas o de premura, como sucede con la lluvia del principio. O la mano cortada que se introduce por sí misma en la caja rayada, que habría requerido el muy laborioso sistema del «paso de manivela», esto es, la filmación fotograma a fotograma, desplazando la mano de caucho entre cada toma, lo que significaba 16 tomas para conseguir un segundo de película. O la sobreimpresión al ralentí de agua agitada para la escena en que el protagonista cae muerto por los disparos de su sosias. Es curioso que se diga del hombre de la navaja que finalmente interpretaría el propio Buñuel: «En un gesto de pintor, extiende hacia la derecha el brazo que empuña la navaja y ésta queda fuera de campo».

LAS RESACAS DEL ÉXITO

Como es bien sabido, el estreno de *Un perro andaluz* el 6 de junio de 1929 tuvo una magnífica acogida por parte del grupo surrealista y del mundillo artístico parisino. En plenas mieles del éxito, Buñuel escribe a Dalí una significativa carta que fue dada a conocer por Josep Playá y Víctor Fernández en el diario *La Vanguardia* (1 de abril de 1990). Está fechada en París el 24 de junio de 1929, y la camaradería entre ambos parece intacta, hasta el punto de albergar numerosos proyectos en común:

> Querido Salvador: Hace unos días te remití una colección de fotos entre las que hay unas cuantas bastante buenas, sacadas como están de un trozo de film sugestivo. Muchas ganas tengo de saber

si te han gustado. El film sigue su marcha [...]. Este verano se pondrá tres días en una playa de lujo. El conde de Noailles me lo ha alquilado para dar una sesión en su palacio el 2 de julio y el 3 me deja sus salones para invitar yo a quien quiera. Picasso quiere ir ese día. He conocido a *todos* los surrealistas, que están encantados, especialmente Queneau, Prévert, Max Morise, Naville, todos «estupendos» y tal como nos los habíamos imaginado [...]. Me han pedido fotos de *Variétés*, *Cahiers d'Art*, *Cahiers de Belgique*, *Bifur*, *Du Cinéma*, etc., etc., etc. Con todos los que puedo hablar les ruego tengan en cuenta tu primer papel en la *concepción* del film. Ya sabes que hasta ahora no se habla en cosas de cine más que del *metteur en scène* o de los actores. Auriol, Desnos, Brunius, etc. pondrán nuestros nombres juntos, cosa interesante para presentarnos en bloque. El artículo de Montes no está mal: siento que miente a la jota vil y al puerco Ebro. Todos los días me presentan gentes que quieren conocernos. [...] Federico, el hijo de puta, no ha pasado por aquí. Pero me han llegado sus pederásticas noticias. Concha Méndez, la zorra ágil, ha escrito a Vensssensss diciéndole: «Federico ha estado en Londres y me ha contado el gran fracaso de Buñuel y Dalí. Lo siento, pobres chicos».

Como ves, las putas llenan la tierra y pronto llegarán a desalojar las custodias de sus nidos.

Alberti «m'ha fait chier» y ha llegado la hora de intervenir. Esperaré a estar contigo para trazar nuestro plan de ataque. Muchas ganas tengo de volverte a ver en una atmósfera propicia. A mediados de agosto estaré contigo. Planes: todos, y en especial

LIBRO,
Revista
y
Film.

Adjunto te envío algunos artículos de *Pour Vous*, el *Intran* y el *Ami du Peuple*. Faltan por salir los más importantes.

Abrazos muy fuertes de

Buñuel

Hinojosa hace versitos de los más viles y dirige *LITORAL*.
Zervos me preguntó el otro día «Quién cree V. que podría hacerme en España un buen artículo sobre Dalí» (hecho significativo que proviene en parte de la importancia que vas tomando en París, agravada por el film). Se lo he dicho a Goemans, el cual acepta y dice que Erick de Hauleville lo va [a] hacer. Hoy se lo digo a Zervos. Si no quieres, dímelo. Pero creo que *todos* tienen derecho a hablar y que uno debe estar al margen. Es muy distinto si el artículo fuera firmado por ti. A mí el otro día me dijeron: «Si Breton sabe que deja V. su film para Vitrac y Artaud, se pondrá enfadadísimo». Claro que particularmente yo estoy más cerca de Breton (ahora se halla rodeado de surrealistillas infectos, como Thirion, Megret y sus amigos), pero el film se pondrá donde lo paguen. Así, se lo dejo a Noailles porque me paga 1.ccc francos. En cambio, *no he aceptado su invitación a comer* la noche de su recepción.
A Magritte hubo cosas que le gustaron y otras que le molestaron, desagradándole. Claro que este film revienta su pintura un poco.

Christian Zervos dirigía la revista *Cahiers d'Art*, en la que Buñuel era crítico de cine desde el 6 de noviembre de 1927, y el vizconde Charles de Noailles sería el mecenas de *La edad de oro*. En cuanto a Antonin Artaud, había sido expulsado del grupo surrealista y había escrito el guión de *La coquille et le clergyman*, la película dirigida por Germaine Dulac en la que algunos vieron el precedente más directo de *Un perro andaluz*. También merece la pena recordar que Federico García Lorca había pasado por París camino de Londres, desde donde se dirigía a Nueva York, junto con Fernando de los Ríos.

La reseña de *Un perro andaluz* por Eugenio Montes está fechada en París el 9 de junio de 1929 y fue publicada en la primera página de *La Gaceta Literaria* el 15 de ese mis-

mo mes: «En veinticinco minutos de film, Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación. Porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura». Apunta luego que la película «tiene la angustia de un enigma», y «todo es español en este film, donde ninguna anécdota comarcal tiene cabida». Por eso mismo resulta incongruente que Montes diga, tras aludir a los fragmentos de *Tristán e Isolda* con los que Buñuel había sonorizado la proyección valiéndose de un gramófono: «Debía tocar la jota de la Pilarica. La que no quería ser francesa. La que quería ser baturra. De España. De Aragón. Del Ebro, Nilo ibérico (Aragón, tú eres un Egipto, tú elevas pirámides de jotas a la muerte)». Para acabar de arreglarlo, la reseña terminaba así:

> Hemos aprendido en los manuales que Zaragoza supo resistir a los franceses. También hemos aprendido aquello de los peces. Y lo de la sinceridad baturra. Así, como un baturro, sin adulaciones, sin halagos, sin *camouflages*, Buñuel ha entrado en París. Y en Cinelanda. En ese mar que el oleaje de los telones crea ya hay peces que llevan grabado el escudo de Aragón.

Nada podía molestar más a Buñuel, quien no había conseguido financiación para su película sobre Goya por habérsela denegado el Comité del Centenario constituido en Zaragoza para la ocasión.

En cuanto a Alberti, había largado lo suyo en *La Gaceta Literaria* de primero de enero de 1929 al ser entrevistado por su director con motivo de *Sobre los ángeles*, libro que venía a suponer —digámoslo así— su adscripción al surrealismo. En la citada entrevista, el poeta gaditano arremetía

contra los «consabidos barberos, dependientes de ultramarinos, sacristanes fracasados, oficinistas; por gente todavía cafetera, de ojos y cuello sucios, de espíritu y pantalones desflecados; en una palabra: por deportistas». Para terminar con esta admonición: «Se advierte a los cineastas, mecánicos, hojalateros y conductores frustrados de simones y avionetas que *Pasión y forma*, a pesar del tranvía y el aeroplano, la policlínica y el telegrama, Góngora, Ana Bolena y el albañil, el romance, el soneto, la silva y el verso libre, no es un libro *vanguardista*».

Tampoco tiene desperdicio la alusión a René Magritte que hace Buñuel en su carta, y que confirma lo que ya propuse hace más de una década[21]: la secuencia de *Un perro andaluz* en que el protagonista interrumpe la lectura de la chica para acosarla, tras observar el hormigueo de su mano, es un encadenamiento de varios cuadros realizados en 1928 por el pintor belga. En concreto, los titulados *El museo de una noche*, *La lectora sumisa*, *La sospecha misteriosa* y *El alba desarmada*. ¿Cómo no iba a sentirse molesto?

Pero quizá lo más importante es que Buñuel viene a confirmar en un documento de época lo que siempre sostendría su coguionista: el impulso de Dalí en la génesis de la película. Dicho con palabras del propio cineasta: «Tu primer papel en la *concepción* del film». Porque, conviene recordarlo, hay toda una corriente de testimonios que refuerzan esas palabras. Como, por ejemplo, el de André Breton: «Se tiene la tentación de atribuir a Dalí, en esta película, la mayor parte de

[21] Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, CAI, 1993, págs. 68-69.

los méritos en su concepción; a Buñuel, los de la ejecución, pero esta distinción es sin duda demasiado rigurosa»[22].

Otros, como el de Huidobro, son menos fiables, por su hostilidad hacia el cineasta, al que dice en una carta fechada en París el 14 de mayo de 1931 que lamenta haber defendido en Madrid «cuando le atacaban antiguos amigos suyos, diciendo que usted puede dar el camelo en París, pero no a ellos que le conocen muy bien y que saben la medida de su inteligencia, diciendo que sus films son obra sólo de Dalí»[23].

En cualquier caso, éste es un detalle de suma importancia para todo lo que seguirá. Primero viene el intento de repetir con un largometraje sonoro la colaboración de *Un perro andaluz*, en un proyecto fílmico que terminará titulándose *La edad de oro*. Pero esta vez todo resultará muy distinto. Dalí conoce a Gala, se produce la ruptura con su padre, y las cartas que escribe éste a Lorca y Buñuel refiriéndoles el comportamiento de su hijo nos muestran a un hombre dolido y furioso, capaz —si necesario fuera— de recabar la ayuda de la Guardia Civil o de unos matones para echar a su hijo de Cadaqués, propinándole una paliza inmisericorde.

Ése es el desapacible ambiente en el que Buñuel y Dalí intentan escribir el guión de *La edad de oro* a finales de 1929.

[22] El testimonio de Breton, inédito hasta 1992, se publicó en el segundo volumen de sus obras completas en Gallimard (cito a través de la traducción en *Abc Literario*, 20 de noviembre de 1992).

[23] La carta vio la luz por vez primera en la exposición *Huidobro en vanguardia*, que ocupó las salas de la Biblioteca Nacional de Madrid en julio de 1987. *Diario 16* la publicó en el suplemento «Culturas» (9 de enero de 1993) y Gabriele Morelli la recuperó en «Contra el surrealismo: cartas inéditas de Vicente Huidobro a Luis Buñuel», en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pág. 136.

Tarea inútil. La armonía de *Un perro andaluz* ha desaparecido. Sin embargo, el pintor aportó muchas ideas, aunque no acudiera al rodaje, y puede decirse que a la altura de 1930 sus relaciones con Buñuel todavía no se habían deteriorado. De hecho, éste servirá de intermediario con el mecenas de la película, el acaudalado vizconde de Noailles, para que arrope económicamente a Salvador tras la quiebra de la galería Goemans. Y es gracias a la venta de *La vejez de Guillermo Tell* como puede comprar una casita de pescadores en Port Lligat. Sin dinero por primera vez en su vida y con Gala enferma, Dalí debía de tener muchas esperanzas puestas en *La edad de oro*, con su generosa dotación de más de setecientos mil francos. Pero las noticias que le llegan le hacen pensar que Buñuel le está dejando al margen.

Tampoco el escándalo que siguió debió de dejar muy buen sabor de boca a Salvador, que hubo de afrontar en solitario sus consecuencias, mientras Luis estaba en Hollywood, invitado por la Metro-Goldwyn-Mayer. Aunque en aquel momento se produjera un cierre de filas en torno a *La edad de oro*, en los papeles de Breton que se han publicado en el segundo volumen de sus *Obras completas* éste no oculta una cierta decepción por Buñuel, de quien considera que en cierto modo abdicó, mientras que Dalí se mantuvo firme[24].

Rumores de ese malestar debieron de llegar hasta los mentideros culturales madrileños, siempre tan caritativos, y serían recogidos por Ernesto Giménez Caballero: «En España se ha creído que la agresión partió de los mismos superrealistas, en

[24] André Breton, *op. cit.*

protesta contra el gesto de Buñuel de marcharse al país del dólar en un puesto secundario e indigno de él. En España se ha creído que habíais expulsado a Buñuel por simoníaco»[25].

Los avatares por los que atraviesa el grupo surrealista en los años treinta —y la intelectualidad europea en general— van distanciando paulatinamente a los dos amigos. Además, mientras Buñuel se inclina hacia el comunismo y termina realizando en 1933 su documental *Las Hurdes*, Dalí emprende una inusitada actividad destinada a dejarse oír en el mundo del cine con voz propia, en solitario.

El proyecto más conocido es *Babaouo*, ya que este guión fue publicado en 1932, precedido de un *Compendio de historia del cine* en el que marcaba distancias respecto a Buñuel. Otro de ellos se titulaba *Cinco minutos de surrealismo*, y era un breve cortometraje, muy didáctico, sobre las bases teóricas y prácticas del grupo de Breton, con intervención de sus miembros y unas palabras ex profeso del cabecilla. Y aún hubo al menos otros dos intentos, por esas mismas fechas, inéditos hasta ahora. El más desarrollado iba a ser *La cabra sanitaria* —título coincidente con el de uno de los textos teóricos de su libro *La femme visible* (1930)—, y en él intentaba trasvasar al cine de modo sistemático su práctica de las dobles imágenes.

Otro iba a ser «una película contra la familia», según las palabras del propio Dalí. Un film extraordinariamente avanzado desde el punto de vista doctrinal, ya que se asentaba

[25] Ernesto Giménez Caballero, «El escándalo de *L'âge d'or* en París. Palabras con Salvador Dalí», *La Gaceta Literaria*, núm. 90, Madrid, 15 de diciembre de 1930, pág. 3. En sus declaraciones, Dalí desmiente esos rumores.

a la vez sobre bases psicoanalíticas (Freud y Otto Rank) y las ligadas al materialismo histórico (Marx y Engels). Todo ello amalgamado al calor del mito de Guillermo Tell con el que Dalí exploró la ruptura con su familia y el enfrentamiento con su temible padre.

A través de estas y otras intentonas, las trayectorias de Buñuel y Dalí irían divergiendo progresivamente. Con todo, su relación no se deteriora de modo ostensible hasta mayo de 1934. Entonces estalla el verdadero conflicto, debido a la disputa por los créditos de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Tras asistir en París a una reposición de la primera, Salvador escribe a Buñuel una indignada y amenazadora carta. En ella se lamenta: «Acabo de ver *Un chien andalou* en el estudio 28, y cuál no será mi estupefacción, mi indignación, al ver que no se alude a mi colaboración para nada. Como comprenderás, se trata de un perjuicio moral y material tan monstruoso, que inmediatamente he puesto el asunto en manos de un abogado»[26].

Aún no repuesto de su sorpresa, se encuentra con que otro tanto sucede en la exhibición de *La edad de oro* en Barcelona. Buñuel debió de contestar en términos poco convincentes y satisfactorios para Dalí, por lo que éste volvió a la carga en un largo alegato epistolar. Para él, los motivos de su amigo son claros: «En el fondo, inconscientemente anhelas desvanecer mi participación en los dos films y tratas de justificar conscientemente eso con toda clase de pretextos pueriles y ridículos [...]. Acuérdate de tus proyectos

[26] Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, cit., pág. 248.

vanguardistas y Gómez de la Serna, contemporáneos a cuando yo escribí la primera versión del *Chien*, en la cual el film surrealista era inventado por primera vez»[27].

Buñuel aceptó, más o menos a regañadientes, los requerimientos de Dalí, pero no en los términos de coautoría que éste consideraba justos. Las espadas quedaron en alto, sin pasar a mayores. El cineasta se casará ese mismo año de 1934, y sus responsabilidades familiares le llevan a trabajos de índole comercial, como doblador de la Warner Brothers en España y, al año siguiente, asociándose con Ricardo Urgoiti para fundar la productora Filmófono, en la que promueve sainetes y zarzuelas.

Dalí viaja a Estados Unidos por primera vez a finales de 1934, y desde el principio intenta trasladar allí sus proyectos cinematográficos. Como explicó en el semanario barcelonés *Mirador* el 18 de octubre de 1934:

> El americano es un público que tiene un complejo de inferioridad, pero se coloca ante todo aquello que no ha visto nunca o que sorprende a sus hábitos estéticos con deseos de comprensión, aceptándolo como fenómeno. Está demasiado divulgada la opinión de que el carácter de los norteamericanos es antagónico a lo que nosotros los surrealistas hacemos. Yo creo, por el contrario, que el americano tiene una especie de sentido de la irracionalidad que lo hace apto para entendernos. No hay más que ver cómo son recibidos por un europeo o por un norteamericano los films de los Marx Brothers para darse cuenta de ello.

Y cuando le preguntan si piensa hacer algo más tras *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, responde:

[27] Ibíd., págs. 249-250.

> Precisamente, me llevo a Nueva York un proyecto de film. Los personajes son Wagner, Luis II de Baviera y Sacher-Masoch. Es un film de apariencia absolutamente normal, extraordinariamente sentimental y capaz de hacer llorar a todo el mundo, pero eso es sólo la apariencia, el aspecto. Los espectadores, sin que lo adviertan, quedarán envenenados por este film, cuya ponzoña les irá trabajando con el tiempo. Es una *bombe à retardement*. Me lo llevo por lo que pudiera ocurrir; no sé si lo podré realizar.

Nunca lo llevará a cabo, aunque el tándem Wagner-Luis II de Baviera será la base conceptual de buena parte de sus proyectos, empezando por el ciclo de ballets wagnerianos, especialmente *Tristán loco* y el derivado de *Tannhäuser* (*Bacchanale* o *Venusberg*). Pero también lo recuperará en su último proyecto fílmico de cierto aliento, *La carretilla de carne* (1948-1952).

Lo que ahora va a pretender, en su primera visita americana de 1934, es bien distinto. Se titula *Los misterios surrealistas de Nueva York*, y en sus notas para el guión intenta traducir en clave surrealista las tensiones profundas que advierte en el cine estadounidense. Para ello urde una serie de objetos e imágenes que pone delante de los neoyorquinos a modo de espejo, para que los reconozcan como suyos, haciendo aflorar la violencia y el canibalismo de las películas americanas, que subyacen tanto en las películas de *gangsters* —«en las que todo el mundo se entredevora», anota Dalí— como en su frenética resolución a besos de tantas secuencias románticas, y en especial de esos primeros planos de «la pareja reglamentaria y habitual con la que los americanos solucionan siempre sus epílogos».

En cuanto a Hollywood, su primer asalto tendrá lugar en febrero de 1937, de la mano de Harpo Marx, con quien tra-

ma una enloquecida historia para la que ensayó numerosos títulos en un borrador, tales como *Jirafas desnudas*, *Jirafas a caballo*, *Las ostras bajan la escalera*, *El sujetador de la jirafa*, *La jirafa guillotinada*, *La jirafa gasómetro*, *Jirafas explosivas*, *La jirafa desnuda a caballo sobre una ostra*, *Jirafas con beicon*, *La jirafa de los relojes blandos*, *Las tres jirafas*, *Las tres jirafas del surrealismo*, *Las tres costillas de la jirafa*, *Los tres sujetadores de la jirafa*... Y otras variantes basadas en diversas cantidades de jirafas, que oscilan entre las veinte mil y los veinte millones, sometidas a las más diversas peripecias: ardiendo, explotando, desnudas, a caballo...

Se ha solido titular este proyecto *Jirafas en ensalada de lomos de caballos* o *Jirafas montadas en ensalada*, pero quizá sea más apropiado titularlo *La mujer surrealista*, ya que iba a ser protagonizado por esta misteriosa mujer en la que se volcaban todos los delirios de los hermanos Marx, actuando a modo de ayudantes suyos. Como escribió Dalí:

> La idea general del guión consiste en trasponer en la época contemporánea todo el fasto imaginativo, esplendor y carácter épico de los films sobre la antigüedad de Cecil de Mille. Para esto se creará como protagonista una mujer inmensamente rica que vive sobre el principio de la fantasía y de la locura más sensacional. Reconstruye cotidianamente con minuciosidad encarnizada las imágenes de sus sueños y de su imaginación, con frecuencia delirante. Y en todo está ayudada por una banda de amigos fanáticos e incondicionales que la envuelven con una atmósfera sólo comparable a esas épocas tan maravillosamente decadentes de la historia (la película será precedida por un preámbulo histórico sobre Calígula).[28]

[28] Félix Fanés, «Dalí y Harpo Marx. Un guión inédito», *Cuadernos de la Academia*, núm. 2, Madrid, enero de 1998, pág. 180.

Entre los *gags* previstos en uno de los borradores del guión había un cóctel en el que Groucho Marx pasaba de invitado en invitado con su pitillera, sólo que en lugar de ofrecer cigarrillos brindaba un surtido de bigotes. Una idea que Dalí recuperaría en la primera entrega de su periódico unipersonal *Dalí News*, el 20 de noviembre de 1945: «¿Bigote? ¿Bigote? ¿Bigote? En París yo llevaba siempre una bonita pitillera con varios bigotes postizos tipo Adolphe Menjou, y ofrecía a mis amigos bigotes, bigotes, bigotes».

Sorprende la coincidencia con un suelto que Buñuel había publicado en *La Gaceta Literaria* el 1 de octubre de 1928:

NOTICIAS DE HOLLYWOOD

Hemos hablado con Menjou, quien niega rotundamente su participación en el adulterio de su deliciosa amiga Greta Nissen.
—Sin embargo, se dice que usted...
Menjou sonríe enigmático. De su americana extrae una magnífica pitillera de oro, regalo del ex káiser. La abre y nos la presenta repleta de bigotes. Tomamos uno, que le agradecemos muy cordialmente, pero volvemos a insistirle:
—Dicen que le vieron a usted...
Menjou tiene un gesto sincero de extrañeza:
—Me vieron; entonces, ¿quién sabe? Es muy posible. Ando tan distraído estos días.

El proyecto de Dalí con los hermanos Marx nunca se rodó. Pero conviene tomar nota de él, porque nos proporciona una buena idea de sus ambiciones en Hollywood, que a su vez nos explican en buena medida el desenlace de esta relación que estamos rastreando entre el pintor y un Buñuel que no tardaría en seguirle en su exilio estadounidense.

Dalí retratando a Harpo Marx tocando el arpa. 1937. Fundació Gala-Salvador Dalí. Figueres.

En efecto, el 16 de septiembre de 1938, el cineasta abandona Francia con su familia para instalarse primero en Nueva York y luego en Los Ángeles. Uno de los guiones que lleva bajo el brazo es *La duquesa de Alba y Goya*, que no logra sacar adelante. Tampoco allí consigue trabajo, y su situación económica empieza a ser angustiosa. Entonces es cuando se le ocurre pedir ayuda a Dalí. No debió de resultarle fácil dar ese paso. No sólo se interponía entre ellos la guerra civil española, sino también el hecho de que Buñuel estaba sumido en el anonimato más absoluto, mientras que Dalí era un personaje célebre desde hacía tiempo; tanto que el 14 de diciembre de 1936 había ocupado la portada del semanario *Time*. Ése será el momento de su venganza por el trato que le había dado su amigo en los créditos de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*.

DESENLACE AMERICANO

En 1939, el cineasta —que estaba en ese momento en Los Ángeles— debió de escribir a Dalí, quien se encontraba en Nueva York inmerso en varios proyectos, entre ellos su *Sueño de Venus* para la feria mundial neoyorquina. Y digo «debió de» porque hasta el momento no se conocen las cartas de Buñuel, sino sólo las dos respuestas de Dalí, extraordinariamente importantes para entender su profunda mutación ideológica y vital en el cambio de la década de 1930 a 1940[20].

[20] En 1994 fueron publicados amplios fragmentos de las dos cartas en mi monografía *Dalí* (Madrid, Alianza Editorial, 1994, págs. 27-28). Ese mismo año se exhibieron en la citada exposición *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts* (Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994), a cargo de Yasha David, en cuyo catálogo (pág. 320) vio la luz la segunda, traducida al alemán. La versión ori-

El primer envío de Buñuel debía de ser de tanteo, proponiendo a Dalí hacer algo juntos en Hollywood. Pero Salvador no parecía estar en ese momento para colaboraciones. En una carta con membrete del hotel St. Moritz, y con su peculiar ortografía y sintaxis, inicia su respuesta con estos versos que claramente dejan traslucir su personal mito de Guillermo Tell: «Escrívame, por Dios, don SIMON! Señor don Simon, la vida es fugaz... ¿Qué placer más grande / ay en el mundo! / que dar por el culo / a su propio padre moribundo? (QUEVEDO, clásico español)».

Contestando a un rumor que ha debido de trasladarle Buñuel en su carta, niega que haya ningún divorcio con Gala. Todo lo contrario: ha pasado cuatro meses junto a ella en la casa que les ha prestado Coco Chanel en Montecarlo, y ha sido magnífico. La compenetración es absoluta, precisión que Dalí acentúa para cerrar a su antiguo amigo cualquier esperanza de retomar su vieja relación de confianza, agrietada en primera instancia por la aparición de Gala en la vida del pintor.

«Ya sabes que no creo a la guerra mundial, bien que pasamos unos momentos de *peligro obgetivo*», escribe Dalí. Añadiendo que, cuando Francia e Italia se pongan de acuerdo, Stalin se las arreglará con Hitler para que éste «pueda comerse la grande costilla asada de UCRANIA». Y que en ese momento, al aliarse Rusia y Alemania, los japoneses se sentirán amenazados y estallará el conflicto entre éstos y Estados Unidos.

ginal de esta carta apareció en julio de 1990 en el catálogo editado por el MNCARS (pág. 314) cuando dicha exposición se presentó en Madrid. Dos meses más tarde, Ian Gibson publicó en el diario *El País* (21 de septiembre de 1990) una serie de fragmentos de ambas, presentándolos como «inéditos». En este momento son accesibles en los fondos de Filmoteca Española.

En cuanto a los proyectos que Buñuel debía de proponerle para hacer juntos en Hollywood, Dalí le contesta que Hollywood siempre le interesa:

> Pero como mi cuestion economica se resuelve cada dia mejor y no tengo necesidad de venir, toda mi *abilidad* es de esperar i negarme a toda proposicion hasta el momento (que llegará, *fatalmente*, con la aceleracion de mi *prestigio* i *popularidad*) que me hagan venir en *dictador —tantos dolares* con los que hago un film como me sale *de los cojones*, en tanto tiempo— es la única base de contrato que *admitiré*. Esto sería imposible si aceptara cualquier cosa *provisionalmente*. Comprendes el ombligo de la cuestión?

Luego aprueba que el cineasta intente integrarse en proyectos fílmicos comerciales:

> Tu nueva posicion me parece mucho más realista que los idealismos marxistas, en consejo de Amigo, del Dalí de Toledo, desinfectate de todos los puntos de vista marxistas, ya que el marxismo philosoficamente i a todos puntos de vista es la teoría mas imbecil de nuestra civilización... todo es falso, i Marx probablemente una cumbre de abstraccion i estupidez. Sería terrible que te salieras del marxismo político i continuaras pensando en marxista por lo demás.

Y ello porque, para Dalí, el marxismo no deja ver los fenómenos de nuestra época, en que debe abrirse paso una joven ciencia, la *morfología:* «El encuentro de la morphologia i de la psicoanálisis, mas vieja, aunque muy hermosa aun, con una sonrisa de las mas melancolicas del mundo».

En apariencia, el tono es cordial, y le dice que si va a Nueva York tienen que verse, aunque —justificando su negativa

a colaborar con nadie— insiste en que su individualismo se ha exacerbado y que sólo se compenetra con Gala, que posee un evidente poder como médium. Y añade al margen estas significativas palabras referidas a la guerra civil española: «El acabamiento de los negrines i pasionarias me ha producido un pequeño Asco, qué les costaba de hacerse matar o de hacer la paz dos meses antes que tomaran Tarragona? Todo esto es la apoteosis de la mediocridad, eso no perdona nunca».

Muy impresionado por los sucesos de la guerra civil y los daños causados a su familia por anarquistas y republicanos, el pintor desea ardientemente reconciliarse con los suyos y su país, quiere clausurar su complejo de Guillermo Tell, retomar los lazos con el padre y su tribu biológica, reorientarse hacia España. En consecuencia, no experimenta la más mínima nostalgia por la amistad de sus años en la Residencia, a la que parece haber apelado Buñuel.

En concreto, le cuenta que a su hermana, Ana María, «los rojos» la «martirizaron» durante veinte días de encarcelamiento:

> Se ha vuelto loca, está en Cadaques; le tienen que dar la comida por la fuerza, i *se caga en la cama*, imaginate la tragedia de mi padre al que le han robado *todo*, tiene que vivir en una *casa de huespedes* en Figueres. Naturalmente le mando dolares, se a convertido en un fanatico adorador de Franco que considera un semidios, el glorioso caudillo como dice a cada linia de sus delirantes cartas (me han salvado todo lo de la casa de Cadaqués). El ensayo revolucionario a sido tan desastroso que todo el mundo prefiere FRANCO. Recibo a este sujeto noticias colosales.

Según Dalí, catalanistas de toda la vida, republicanos federales, anticlericales acérrimos y gentes de todo pelaje

le escriben entusiasmados con el nuevo régimen: «Al menos se puede comer, dormir i no temer ser robado i asesinado: hay que reconocer que las izquierdas lo an hecho muy mal».

Hasta aquí la primera respuesta del pintor. Viendo que no era posible entrarle por el flanco de una posible colaboración, Buñuel debió de escribirle una segunda carta solicitándole su ayuda económica. En su respuesta, Dalí se cierra en banda, ya que una médium suiza le ha dicho que sería solicitado por antiguos amigos que intentarían resucitar su inconformismo familiar, cuando su deber es retomar los lazos con su padre, reorientándose hacia España:

> Querido Luis: No te puedo mandar absolutamente nada, i eso es una decision tomada despues de grandes dudas i reflexiones, que voy enseguida a explicarte, i que an sido la causa de mi retardo en contestarte, ya que tengo horror de hacer esperar las respuestas tratando de dinero [...]. Desde hace tres años me ocupo apasionadamente de todas las cuestiones relativas al *hazar objetivo*. *Destino* —sueños *proféticos*— interpretación de los echos los mas *minimos* de la vida cotidiana para poder actuar en *consecuencia* —*quiromancia*, *Astrología* (muy importante) y la morphología aplicada a la vida inmediata.

En conclusión, no piensa prestarle ningún dinero, «dados mis sentimientos casi hinumanos de *egoismo FRENETICO*, o sea *dominar mientras viva*, con el maximo de *intensidad*, todas las situaciones (principio de placer segun Froid)».

Luego viene el párrafo tal vez más interesante de la misiva:

> Todas las predicciones i experiencias en esos ultimos tiempos se oponen a que te preste dinero —Antes de recibir tu carta me habia sido anunciada de diversas maneras distintas, especial-

mente una medium suiza de las mas importantes que estan ahora en Nueva York i que me guida mucho (soy yo en fin de cuentas que decido si no me convence). Mi situacion actual es esta —Liquidacion del complejo de Guillermo Tell, o sea, Fin de hostilidad con mi padre, reconstruccion de la grande ilusion Familiar sublimada en los factores raciales biologicos ect ect ect. Como consecuencia envio casi todo lo que puedo a Cadaques (todo lo que hare en ese sentido se incorporará a mi propia construccion triunfal —Al mismo tiempo se me [ha] predicho que sere solicitado por todos los mhitos de inconformismo familiar, representados por mis hantiguos amigos.

Y aquí Dalí emprende una de sus delirantes retahílas que no perdona atavismos, desde los más esotéricos hasta los más raciales y castizos:

Desde Paracelso (muy bueno!) y *Vostradamus*, el pensamiento europeo está en decadencia phenomenal —qué aporta de nuevo Negrin (medio humanista) al lado del PASADO. Isabel la Catolica, las ostias consagradas, los melones, los rosarios, las indigestiones truculentas que preceden las corridas de toros, los tambores de Calanda, las sardanas de las playas ampurdanesas.

Sus planes son muy otros que volver a las andadas del surrealismo o la Residencia:

Resumen —mi vida deve *orientarse* hacia *España* i Familia. *Destrucción* sistematica del pasado *hinfantilista* representado por los amigos de Madrid, himagenes sin *consistencia real*. Gala, *hunica realidad*, ya que incorporada a mi libido en sentido *constructivo*. No puedo hablarte mas FRANCO que me es posible [...]. Viva! el *individualismo* de los tiburones (marquis de Sade) que se comen a los debiles. NICTCHE i el Ampurdan, realista surrealista. Que mierda el marxismo, hultima supervivencia de la mierda cristiana. El catolicismo lo respeto *mucho*. Muy solido [...]. Pide a NOAILLES dinero.

> *No te lo negara.* Dalí te lo certifica, i sera dentro de su tradición: la «configuración ESTELAR» [...]. En el pasado nuestra colaboracion a sido mala para mí: acuérdate que me fue necesario un *esfuerzo* para que mi nombre fuera *reproducido* en el *Chien andalou.*

Como despedida, le anuncia: «Aqui hago un pavellon surrealista a la Feria Universal, con jirafas explosivas de verdad». Y firma: «Buenos días, de tu amigo. DALI, 1929».

La fecha de la firma, 1929, la alusión a los créditos de *Un perro andaluz* y la sugerencia de que solicite un préstamo al mecenas de *La edad de oro* suenan inequívocamente a venganza. Lo que ignoraba Dalí es que el director aragonés ya le había pedido dinero a Noailles para pagarse el pasaje a Estados Unidos, y sufría por no poder devolvérselo.

Buñuel tuvo que sentirse muy dolido por esas negativas, porque su situación era realmente precaria. Sólo saldría de ella gracias a un empleo más bien burocrático que le ofrecieron en la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde ingresa a principios de 1941. En octubre de 1942 aparece en Nueva York la *Vida secreta* de Dalí, y el 30 de junio de 1943 Buñuel es obligado a presentar su dimisión en el MOMA. El realizador siempre ha sostenido que esto último fue causa de lo anterior; sin embargo, hasta el momento nadie ha presentado pruebas concluyentes de ello.

Más bien da la impresión de que el cineasta fue una víctima de las primeras escaramuzas de la «caza de brujas» macartista. Que dentro de ese engranaje la *Vida secreta* de Dalí desempeñara algún papel no es imposible, pero resul-

ta bastante improbable si se analizan con detalle las fuerzas que estaban en juego. De las palabras de Buñuel parece deducirse que su participación en *La edad de oro* era poco menos que un secreto. Pero Dalí ya había reivindicado esa película mucho antes. Sin ir más lejos, el 14 de diciembre de 1936, en la mencionada portada del *Time*, bajo su foto se dice: «El surrealista Salvador Dalí. Un pino en llamas, un arzobispo, una jirafa y una nube de plumas son arrojados por la ventana». Descripción del pasaje más conflictivo de la película, el que da paso a la cita de Sade traducida visualmente por la imagen de Cristo como el criminal duque de Blangis. De modo que no es que se desentendiera de sus responsabilidades anticatólicas en la película, como suelen interpretarse sus palabras en la *Vida secreta* sobre *La edad de oro*, sino que, para él, Buñuel había traducido en un tosco anticlericalismo sus ideas sobre el catolicismo. Lo que se atenía a la realidad, porque Dalí no tenía madera de militante político.

No sólo eso. Poco después, el pintor plantearía a un productor de Hollywood —nada menos que Samuel Goldwyn— llevar a la pantalla su *Vida secreta*, de la que el propio Dalí iba a ser guionista e intérprete. Y uno de los episodios que pensaba desarrollar por extenso era precisamente el escándalo de *La edad de oro*.

Además, hoy puede pensarse lo que se quiera de la *Vida secreta*, pero en su día fue poco y mal acogida, siendo considerada a menudo fatua, megalómana y poco de fiar. Un reseñista la encontraba «irreal, repulsiva e idiota», y leerla era como «pasar una noche encerrado a solas en la

cámara de los horrores de un museo de cera». Pensar que un testimonio así tuviese los efectos sobre el trabajo de Buñuel en el MOMA que vienen suponiéndosele no parece muy plausible mientras no se presenten pruebas fehacientes. Sobre todo cuando había sobrados indicios para calibrar las tendencias izquierdistas del cineasta y del grupo que le apoyaba.

Se entiende la desconfianza respecto a cualquier actitud de Dalí, que era un mistificador nato. Sin embargo, cabe sospechar que su profunda mutación durante el tránsito de la década de los treinta a los cuarenta fue más auténtica de lo que suele creerse. Biográficamente, debió de incubarse a lo largo de la guerra civil española. Y en su obra eclosionó con particular virulencia en 1941. Es el año en que concluye su *Vida secreta*, que sólo queda completa a la luz de su novela *Rostros ocultos* (1944), la más enigmática de las obras escritas por el pintor.

Ahora bien, 1941 también es el año en que compone una comedia musical basada en *Las nubes* de Aristófanes, donde el blanco de sus burlas es el grupo surrealista. Y también cuando estrena su ballet *Laberinto*. Tal y como ha quedado, suponía la prolongación de *Bacanal*, estrenado en 1939. Pero, en la intención de Dalí, *Laberinto* no debería haber sido la última palabra, sino sólo la penúltima. En sus papeles previó una tercera parte para esta trilogía de ballets, titulada *Sacrificio*, que debía desarrollarse en Toledo y El Escorial. Si *Bacanal* suponía la liquidación del romanticismo enfermizo, wagneriano y decadente, *Laberinto* mostraba la salida y superación de ese caos gracias

a la ayuda del hilo de Ariadna de la Tradición. Y *Sacrificio* iba a ser el triunfo de la religión y de los valores espirituales, plasmados en la pintura de El Greco y en la música de Bach.

Las palabras de Dalí a Buñuel no eran, pues, simples pretextos para no prestarle dinero, pues estaba claro que no tenía ninguna intención de ayudarle, como tampoco lo haría con Sebastià Gasch cuando éste atravesara apuros económicos y recurriera a él. A su manera, estaba contando a su antiguo compañero de la Residencia el giro que se disponía a dar.

Muchos años más tarde, el pintor intentaría limar asperezas con el cineasta, pero éste no pareció ceder ni un ápice. En todo ese tiempo no cesarían las interpelaciones recíprocas a través de sus obras respectivas, en claves que —en ocasiones— sólo ellos podían entender, como las arremetidas contra Salvador en la película *El ángel exterminador* (1962). Otras alusiones son más claras, como el *Cristo* de Dalí que Buñuel incluyó en una comisaría de policía en *Así es la aurora* (1955), colocándolo como fondo de una conversación en la que el comisario trata de conseguir que el protagonista delate a un obrero que ha escondido en su casa. Es decir, lo estaba llamando «pintor de comisaría» o, más claramente, «soplón».

En otros momentos, las coincidencias entre ambos resultan asombrosas. Uno de los proyectos que intentó sacar adelante Dalí en Hollywood fue una película sobre Goya, al igual que había hecho Buñuel en 1937 con su proyecto *La duquesa de Alba y Goya*. En su propuesta, Dalí asignaba el

papel de director a Jean Renoir, y el de protagonista a Charles Laughton, seguramente por su interpretación en el *Rembrandt* (1936) de Alexander Korda.

Hay multitud de detalles que indican que en algún momento tuvo que haber entre ellos una sintonía muy profunda. Valga sólo un ejemplo: el hombre-tronco (o *cul de jatte*, como lo llama Dalí, en francés). A nadie le puede pasar desapercibido el de Buñuel en *Los olvidados*, montado en un carrito que el Jaibo aleja de un puntapié, una vez que han dejado manoteando sobre la acera al inválido sin piernas. Pues bien, el pintor lo convirtió en uno de los protagonistas más persistentes de varios de sus proyectos, como una narración de 1932, a la que da vueltas, al menos, hasta 1957, y su último proyecto fílmico de entidad, *La carretilla de carne*, que arrastra entre 1948 y 1952.

De vez en cuando, Dalí enviaba a Buñuel mensajes mediante intermediarios, fotografías frente al hotel Palace o en otros lugares de su juventud compartida en Madrid, en las que aparecía con Pepín Bello y con Alfonso Buñuel, el hermano pequeño de Luis. Pero el cineasta se mantenía en sus trece. En 1966, mientras preparaba el guión de *Belle de jour*, Salvador le propuso en un telegrama continuar *Un perro andaluz*. El director aragonés le contestó, lacónicamente: «Agua pasada no mueve molino».

Todavía el 6 de noviembre de 1982, el pintor volvió a la carga, rodando un vídeo para enviárselo, con este mensaje: «Querido Buñuel: cada diez años te envío una carta con la cual no estás de acuerdo, pero yo insisto. Esta noche he concebido un film que podemos hacer en diez días... Si te da la

gana, pasa a verme al castillo de Púbol. Un abrazo. Dalí». Tampoco esta vez habría mucho que hacer en común, porque el realizador fallecería ocho meses después. Y ese desencuentro ya sería definitivo.

LAS FUENTES DE *UN PERRO ANDALUZ* EN LA OBRA DE DALÍ

Román Gubern

INTRODUCCIÓN

En el islote elitista de la Residencia de Estudiantes, centro derivado del espíritu europeísta y modernizador de la Institución Libre de Enseñanza y que fue llamado el «Oxford madrileño», se forjó el núcleo duro de la famosa generación del 27, con sus arrabales más significativos prolongados hacia Cadaqués, Málaga y Tenerife. La dirigía el espíritu ilustrado y tolerante de Alberto Jiménez Fraud, quien no permitía que se tomara vino en las comidas, para que no se mancharan los manteles, si bien el té dominaba todas las tertulias. Por su sala de conferencias desfiló lo más granado de la intelectualidad europea, desde Henri Bergson hasta H. G. Wells, pasando por Keynes y Le Corbusier. No faltó, en marzo de 1923, la presencia magistral de Albert Einstein, introducido y traducido por Ortega y Gasset. Su semilla científica revolucionaria germinaría en la obra artística de dos residentes famosos, Luis Buñuel, quien publicó dos meses después en la revista gallega *Alfar* su artículo «Por qué no uso reloj», lleno de guiños divertidos a la teoría de la relatividad, y, más tar-

díamente, Salvador Dalí, con sus celebrados «relojes blandos», aparecidos desde 1930.

Buñuel ingresó en la Residencia de Estudiantes en octubre de 1917, para estudiar la carrera de ingeniero agrónomo —le fascinaba la entomología, pero detestaba las matemáticas—, aunque su conocimiento de Américo Castro le desvió hacia los estudios de Filosofía y Letras, especializándose en Historia. Estuvo viviendo en la Residencia, salvo en los paréntesis vacacionales, hasta que en enero de 1925 viajó a París e inició una nueva etapa creativa en su vida, que desembocó en la realización de *Un perro andaluz* (1929). En su etapa parisina no se desvinculó de la Residencia, y entre mayo de 1927 y diciembre de 1928 organizó proyecciones, auspiciadas por la Sociedad de Cursos y Conferencias, que dieron a conocer a los residentes lo más avanzado de la programación cinematográfica europea.

El figuerense Salvador Dalí ingresó en ella en septiembre de 1921, recomendado por el poeta Eduardo Marquina, amigo de su padre, para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su carrera resultaría muy accidentada. Consiguió ingresar en la Academia en 1922, tras superar azarosamente el examen inicial, pero al año siguiente fue expulsado durante un curso, a raíz de su protesta pública por haberle negado en un concurso una plaza de profesor a Daniel Vázquez Díaz. Y fue expulsado definitivamente en 1926, cuando negó al tribunal examinador de la Academia capacidad para juzgar su obra.

Y entre Buñuel y Dalí ingresó en la Residencia la tercera pieza clave del terceto, el estudiante granadino de Dere-

cho Federico García Lorca, quien lo hizo en noviembre de 1919, y cuya amistad íntima con Dalí encendería los celos de Buñuel algo después.

A los tres había precedido el oscense José Bello Lasierra, quien ingresó en la Residencia en 1915 para cursar el bachillerato y luego la carrera de Medicina. Aunque no pintó, escribió ni dirigió películas, fue un aglutinante esencial, confidente y dinamizador del grupo. José Bergamín dio testimonio de ello cuando en *La Gaceta Literaria* de 1 de febrero de 1929 escribió que Lorca y Dalí eran «menos originales, menos auténticos, sin duda», que Pepín Bello. Dalí lo retrataría en varias ocasiones, y Buñuel intentó en vano que su elegante figura —que ofrecía cierto parecido con el actor Adolphe Menjou— apareciera en *Un perro andaluz*.

Dalí llegó a la Residencia con los cabellos muy largos y vestido de modo extravagante, con prendas demasiado largas, por lo que los residentes le llamaron «pintor checoslovaco» (según recordaba Buñuel) y «polaco» (según evocó Dalí). Hipertímido y solitario, se concentró monacalmente en su trabajo artístico hasta el día en que Pepín Bello atisbó por la puerta entreabierta de su cuarto dos lienzos cubistas que le deslumbraron y alertó a sus compañeros. Así se incorporó Dalí a la bulliciosa vida colectiva del ala vanguardista de la Residencia, en la que introdujo el concepto clave de «putrefacto» (adjetivo descalificador de lo pretencioso, sensiblero o grandilocuente, que adoptó del periodista catalán Carles Costa), como opuesto al concepto positivo de lo «antiartístico», asociado a la modernidad maquinista. Desarrollaría Dalí poéticamente esta oposición estética en

su artículo «Sant Sebastià», publicado en *L'Amic de les Arts* en julio de 1927, en el que además erigía a Vermeer como modelo. Sus nuevos amigos le enseñaron a emborracharse y, debido a su influencia, intentó transformar su imagen en la de un dandi seductor, con escaso éxito.

En *La vida secreta de Salvador Dalí*, el pintor destacó sólo a dos compañeros que alcanzaron «las jerarquías supremas del espíritu»: Lorca y Eugenio Montes. Pero reconoció que en las actividades de grupo Buñuel era «más o menos nuestro maestro de ceremonias». Buñuel ha confesado que su educación literaria y poética juvenil procedió de Lorca, quien también le dio a leer *La leyenda dorada*, donde por vez primera tuvo conocimiento de Simeón el Estilita, que le inspiraría una película en 1965. Buñuel estaba por entonces enfeudado en el movimiento ultraísta y frecuentaba la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en Pombo y las peñas del café de Platerías (con Pedro Garfias y Ángel Samblancat) y el café del Prado. Era un joven vital y expansivo, en contraste con el hipertímido Dalí, y tal vez sintonizaron sus sensibilidades en razón de su complementariedad. Buñuel era un activo deportista, que practicó el boxeo *amateur* y el atletismo (llegó a escalar la fachada de la Residencia), mientras que Dalí era pasivo e introvertido. Cuando en 1924 pintó al óleo un retrato de Buñuel, éste le hizo añadir como fondo unas nubes alargadas, como las que Mantegna puso en su admirado *Tránsito de la Virgen*, una de ellas situada amenazadoramente a la altura de su ojo derecho, lo que parece anticipar el arranque de *Un perro andaluz*. Buñuel frecuentaba los burdeles madrileños —«los mejores del mundo», en

Salvador Dalí, *Retrato de Luis Buñuel*, 1924. Óleo sobre lienzo, 68,5 x 58,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

su opinión—, mientras que el virgen Dalí estaba ensimismado en sus prácticas masturbatorias (y tal vez envidiando la hipervirilidad del aragonés). El desbordante Buñuel practicó sus habilidades hipnóticas con algunas de sus pupilas, mientras que Dalí no conseguía relacionarse satisfactoriamente con las mujeres. De aquellas visitas prostibularias se acordaría el director calandino al rodar su *Belle de jour* en 1967.

Federico García Lorca, dotado de un *duende* innato, con una simpatía contagiosa y arrolladora, vivió su homosexualidad con discreción, aunque José Moreno Villa, mano derecha de Jiménez Fraud en la Residencia, en su libro de memorias *Vida en claro*, escribió elocuentemente que «algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él». No era fácil ser homosexual en la España de los años veinte, y Buñuel recordaría en sus memorias que cuando el vasco Martín Domínguez le reveló que Federico García Lorca era homosexual tuvo un acceso de cólera. Ian Gibson ha analizado muy bien la tormentosa pasión amorosa de Federico hacia Dalí. La familia del pintor invitó al poeta a pasar con ella las vacaciones de Semana Santa en abril de 1925, de donde nació la amistad íntima de Federico con Ana María, hermana del pintor, y se acrecentó su pasión hacia Salvador, con quien planeó entonces publicar un libro sobre los «putrefactos». Según testimonio de Dalí, en dos ocasiones el poeta intentó poseerle físicamente. Uno de estos episodios tuvo lugar en la Residencia, hacia mayo de 1926 según Gibson, y Dalí consiguió zafarse y hacerse sustituir por Margarita Manso, una muchacha sexualmente liberada y con un

cuerpo muy masculino, que era también alumna de la Academia de San Fernando. Se trata del único episodio heterosexual conocido del poeta. Y resulta revelador que en carta de Dalí a Federico de septiembre de aquel año le explicase al poeta que san Sebastián, patrono de Cadaqués y tema iconográfico frecuentado por ambos, protegía su parte trasera por una columna, de modo que las flechas no le penetraban por detrás. En julio de 1925, Lorca escribió la pieza teatral *El paseo de Buster Keaton*, que ofreció una visión «homosexualizada» de un actor que ambos admiraban y que entusiasmó a Dalí. Y no es menos cierto que, tras inaugurar su exposición en la galería Dalmau en noviembre de 1925, Dalí informó a Lorca por carta del éxito obtenido, y añadió: «No dejes de escribirme, tú, el único hombre interesante que he conocido». Y en abril del año siguiente, Lorca publicó en la *Revista de Occidente* su conocida «Oda a Salvador Dalí». Ante tanta intimidad, el 28 de julio de 1927 escribió un celoso Buñuel a Pepín Bello desde París que Lorca tenía a Dalí «esclavizado», y el 5 de septiembre añadió que «Federico me revienta de un modo increíble» y calificó a Dalí como «novio» de Lorca. Pero la última carta conocida de Dalí a Lorca en esa época es de septiembre de 1928, criticando su *Romancero gitano* como «tradicional», ya en etapa de claro distanciamiento, cuando el pintor había entrado en la órbita cómplice de Buñuel. Por si cupieran dudas, Dalí pintó *El juego lúgubre* (1929) en el dorso de un cartón en el que figuraba un dibujo del poeta. Dalí y Lorca vivieron su sexualidad de modo muy conflictivo, y es relevante constatar que en su *Vida secreta* Dalí coincidió con Lorca

en denominar su rito erótico solitario como «sacrificio» («rítmico y solitario sacrificio», lo llamó el pintor; «sacrificio del semen», el poeta).

Dalí retrató varias veces a Federico, y éste también a aquél. Existe un retrato daliniano suyo de influencia cubista hacia 1923-1924. Y del celebrado juego lorquiano de «hacerse el muerto» en la cama ante sus compañeros de Residencia, antes de su feliz «resurrección», pudieron derivar las interpretaciones plásticas más patéticas, por sus trazos o su composición: *Federico García Lorca en el Café de Oriente* (1924) y *Naturaleza muerta (Invitación al sueño)* (1926). Rafael Santos Torroella se ha podido referir así a una «época lorquiana» de Dalí, que sitúa entre 1926 y 1929.

Pero, aunque las personalidades de Buñuel, Lorca y Dalí fueran tan distintas, sus gustos convergieron en su afición hacia la música de jazz, que descubrieron con entusiasmo en las madrugadas del Rector's Club del hotel Palace. Buñuel se compró un banjo —que seguiría tocando en su etapa de París— y quiso llevar una orquesta negra a la Residencia, pero su director se lo prohibió. En el último número de *L'Amic de les Arts* (31 de marzo de 1929), Dalí evocó el origen de su interés por el jazz, escribiendo: «Era el año 1922 cuando descubrí la música de la orquesta de negros americanos Jackson en el Rector's Club de Madrid, donde los amigos nos reuníamos asiduamente. [...] Ya anteriormente, los *fox*, sobre todo los más vulgares, tocados por las pianolas de los cines, nos habían tentado, a Pepín Bello y a mí, a encerrarnos a vivir día y noche en un cine vacío, haciendo sonar la pianola y comiendo conservas». Federi-

co tuvo ocasión de profundizar su admiración hacia esta música al viajar en 1929 a Nueva York y frecuentar los espectáculos de Harlem, que se plasmaron en su libro *Poeta en Nueva York*.

A esta afición habría que añadir su entusiasta cinefilia, que les llevó a adorar a los actores cómicos, primero a Charles Chaplin, eclipsado luego por Buster Keaton y Harry Langdon. Les gustaban también las películas norteamericanas de aventuras trepidantes, como el serial *Los misterios de Nueva York* (*The Exploits of Elaine*, 1914-1915), y actrices como Greta Garbo, que les conmovió en *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, 1927). Y en el prólogo a su guión *Babaouo*, de 1932, Dalí recordó el impacto que le produjo la cinta italiana *Il fuoco* (1916), un melodrama de Piero Fosco tan decadente como el *art nouveau* que también admiraba, que relataba la historia de un pintor pobre que triunfaba al enamorarse de una hermosa poeta y pintar su retrato. Fue, en cierto modo, una premonición de su productiva relación posterior con Gala.

Buñuel descubrió con fascinación Toledo en 1921 y fundó con sus amigos en marzo de 1923 la fantasiosa Orden de Toledo, de la que se convirtió en condestable, mientras Pepín Bello era su secretario. Entre sus caballeros figuraron Dalí, Alberti, Hinojosa o María Teresa León. Luego venían los escuderos, el jefe de los invitados de los escuderos (José Moreno Villa), los invitados de los escuderos y los invitados de los invitados de los escuderos. Hospedados en la toledana Posada de la Sangre, que ya existía en época de Cervantes y aún no disponía de agua corriente, sus actividades se

Miembros de la Orden de Toledo en la Venta de los Aires, Toledo, en 1924. De pie: Pepín Bello, José Moreno Villa, Luis Buñuel, María Luisa González y Salvador Dalí; sentado, José María Hinojosa. Residencia de Estudiantes, Madrid.

desarrollaban sobre todo en las tabernas, con generosos tragos de vino. Toledo se convirtió en un referente vital para su generación, y cuando se estrenó *Tristana* en París, al aparecer en las portadas un plano general de la ciudad, Dalí suspiró «¡Toledo!», según me contó Jean-Claude Carrière, que le acompañaba. Otro juego del grupo consistía en arrojar un cubo de agua sobre un compañero residente, rito hidráulico conocido como «mojaduras de primavera», que Buñuel evocó con Fernando Rey y Carole Bouquet en una escena de su último film, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Los juegos y bromas trenzados en la Residencia constituyeron, en cierto modo, un surrealismo autóctono y en estado silvestre, espontáneo, lúdico y despreocupado por las teorizaciones y las jerarquías, muy distinto del vertebrado autoritariamente por André Breton con sus acólitos. Aunque Alberti sostendría ante Max Aub que los únicos surrealistas auténticos de su generación fueron José María Hinojosa y Dalí.

Buñuel recordó que celebraron el asesinato del arzobispo de Zaragoza, Soldevila Romero, a manos de anarquistas. Pero seguramente eran más revoltosos que revolucionarios, pues Dalí en la Academia y Buñuel en la Residencia se encontraron una vez ante Alfonso XIII y se mostraron respetuosos con él, sobre todo el primero, quien incluso le honró con una genuflexión. Convertido en «poeta del pueblo» y firmante de declaraciones en favor del Frente Popular, Federico García Lorca fue en cambio asesinado en agosto de 1936 por los fascistas sublevados. En 1954, Dalí explicó (en *Les morts et moi*) que al recibir la noticia de la muerte de su amigo exclamó «¡Olé!», dándole a esta exclamación el sentido de una

faena taurina lograda. Pero es legítimo afirmar que en los tres personajes, en su época de la Residencia, subyacía un ansia enorme, en cada uno de ellos a su manera, por quebrar el conservador corsé moral y atávico de la España alfonsina.

En cuanto al posterior distanciamiento entre Buñuel y Dalí —quien todavía en 1982 propuso al calandino por telegrama una nueva colaboración cinematográfica—, se inició, como es sabido, con la irrupción de Gala en Cadaqués en agosto de 1929. Se agravó por el contencioso de *La edad de oro*, sobre un fondo de discrepancias políticas (Buñuel se afilió al Partido Comunista en 1932 y Dalí manifestó su interés hacia Hitler en 1934), distanciamiento agravado por el exilio republicano del primero y el acatamiento franquista del pintor. Este progresivo alejamiento haría que en los testimonios autobiográficos de ambos, iniciados en 1942 con *La vida secreta de Salvador Dalí*, su intensa compenetración juvenil quedara algo distorsionada o difuminada. En verdad, fue una amistad apasionada que ha legado dos obras maestras a la historia del cine: *Un perro andaluz* y *La edad de oro*.

LAS FUENTES DE *UN PERRO ANDALUZ* EN LA OBRA DE DALÍ

En dos ocasiones André Breton atribuyó los méritos preponderantes de la concepción de *Un perro andaluz* a Salvador Dalí. Al presentar la cinta en el Palacio de Bellas Artes

de México el 17 de mayo de 1938, dijo: «Se tiene la tentación de atribuir a Dalí, en esta película, la mayor parte de los méritos en su concepción; a Buñuel, los de la ejecución»[1].

Y trece años más tarde, en un texto inédito sobre *Los olvidados*, de Buñuel, repitió: «La parte preponderante [de *Un perro andaluz*] me parece proceder de Dalí, la parte preponderante [de *La edad de oro*,] de Buñuel»[2]. Y tras su clamorosa ruptura, el papa del surrealismo, que había escrito en 1929 el prefacio al catálogo de la primera exposición parisina del pintor, recordaría: «Durante tres o cuatro años, Dalí encarnará el espíritu surrealista y lo hará brillar con toda su fuerza, como sólo podía hacerlo alguien que no había participado en los episodios, a veces ingratos, de su gestación»[3]. Entiéndase bien que el mérito atribuido por Breton a Dalí en la concepción del film no lo fue en demérito de la ejecución de Buñuel, a la que J. B. Brunius elogió en la época: «La perfección que rige la planificación, la fotografía y el montaje, la maestría evidente de la puesta en escena que denotan los decorados y los intérpretes, la continuidad de la acción, no son obra de oficio, sino de estilo»[4]. Y habría que añadir que el tema del deseo y de su frustración, o del abismo que separa al deseo de la realidad, subyacente en todo el film, era plenamente compartido entonces por ambos, aunque se manifestó allí en una iconografía prevalentemente

[1] André Breton, *Œuvres complètes*, tomo II, París, Gallimard, 1992, pág. 1265.

[2] André Breton, *op. cit.*, tomo III, 1999, pág. 1125.

[3] André Breton, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, París, Gallimard, 1969, pág. 161.

[4] J. B. Brunius, «*Un chien andalou*. Film par Louis Buñuel», *Cahiers d'Art*, núm. 5, París, julio de 1929, pág. 231.

daliniana, con la precisión desconcertante de los sueños, lo que no impediría que Max Aub me diagnosticara con lucidez en una charla veraniega: «Buñuel ha hecho siempre la misma película, pero cada vez la ha contado de un modo distinto».

LA GESTACIÓN LITERARIA

El guión de *Un perro andaluz* se gestó en enero de 1929, cuando Buñuel, a instancias de Dalí, abandonó su estancado proyecto cinematográfico con Ramón Gómez de la Serna, que arrastraba desde 1927, lo que supuso un cierto «asesinato del padre», para emanciparse de su tutela e identificarse con la aventura creativa de su propia generación. Dalí ha afirmado en varios lugares que cuando Buñuel llegó a Figueres, para pasar sus vacaciones invernales con él, ya tenía escrito el guión en la tapa de una caja de zapatos. Pero la superficie de una caja de zapatos no permite más que un desarrollo breve y esquemático, lo que limita el valor de su afirmación ante un proyecto tan complejo como aquél. Buñuel ha añadido que escribieron el guión en seis días[1], a partir de relatos mutuos de sueños e ideas repentinas, y que él lo escribía a máquina, pues Dalí no sabía manejarla.

Se ha afirmado con frecuencia que la redacción del guión fue semejante a la «escritura automática» que había generado antes el texto de *Les champs magnétiques* (1921), de Breton y Soupault, y esto no es enteramente exacto. Escri-

[1] Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, París, Robert Laffont, 1982, pág. 125; Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, págs. 50 y 58; Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993, pág. 23.

to inicialmente a partir de residuos oníricos de ambos, muy pronto se añadieron ideas caprichosas sobrevenidas, que luego cribaban y seleccionaban mutuamente, aceptando una de cada seis sugerencias[6]. Como declararía Buñuel a Aub: «Buscábamos un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional que nos diera, a través de este último, una capacidad de entender lo ininteligible, de unir el sueño y la realidad, lo consciente y lo inconsciente, huyendo de todo simbolismo», a lo que añadió que «lo de la falta de ilación lógica de *Un perro andaluz* es puro cuento [...]. Las imágenes, las secuencias se siguen según un orden *lógico*, pero cuya expresión depende del inconsciente, que, naturalmente, tiene un *orden*. [...] *Un perro andaluz* no tiene de absurdo más que el título»[7]. La génesis dialogal y autocensora del guión cuestiona la supuesta epifanía inconsciente del film y su automatismo puro, que sería más justo calificar como organización poética del azar. Y si el propio Buñuel admitió luego que el único método posible de interpretación simbólica del film fuese *quizás* el psicoanálisis[8], hay que objetar al uso de tal método la acumulación autocensurada de ideas de dos autores distintos, unas de origen onírico (subconscientes) y otras no, en un proceso de organización controlada de un guión cinematográfico, por parte de dos sujetos con historias personales y familiares muy diversas (es decir, con dos subconscientes diferenciados). Se trató más bien de la convergencia de dos imaginarios que en

[6] Max Aub, *op. cit.*, pág. 59.

[7] Ibíd., págs. 60-61.

[8] Frank Stauffacher, «Notes on the making of *Un chien andalou*», *Art in cinema*, San Francisco, Museum of Modern Art, 1945, pág. 153.

aquella época estaban muy compenetrados, como confesó Buñuel al periodista Josep Puig i Pujades, recién escrito el guión, al declarar: «Nunca se podrá dar una colaboración más íntima y convergente; al corregirnos recíprocamente, o al sugerirnos uno a otro ideas y conceptos, era talmente como si nos hiciéramos una autocrítica»[9]. Convergencia y sintonía de dos imaginarios que, como ha sugerido Fanés, tras haber admirado el maquinismo racionalista de Le Corbusier, exploraban ahora lo que ocultaba o reprimía aquel racionalismo, el mundo subconsciente[10].

La génesis de *Un perro andaluz* que acabamos de comentar plantea, por otra parte, la cuestión de la imposibilidad de un cine surrealista *strictu sensu*, entendido como puro «automatismo psíquico», en razón de la compleja y laboriosa mediación tecnológica y organizativa en las fases de preparación, rodaje y montaje. Y esta complejidad es un factor que ayuda a entender la frustrada carrera cinematográfica posterior de Dalí, un gran artista visual carente de habilidades prácticas para este tipo de empresas, por grande que fuera el auxilio que le otorgó Gala desde 1930 para superar sus incapacidades en la organización de sus prácticas artísticas y comerciales.

Alfonso Puyal ha planteado recientemente la cuestión de las varias etapas o versiones de su escritura[11]. Ahora sabe-

[9] Josep Puig i Pujades, «Un film a Figueres. Una idea de Salvador Dalí i Lluís Buñuel», *La Veu de l'Empordà*, Figueres, 2 de febrero de 1929.

[10] Félix Fanés, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Electa, 1999, pág. 137.

[11] Alfonso Puyal, *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, págs. 200-214.

mos que se tituló primero *¡Vaya marista!*, luego *La marista en la ballesta*, para trocarse en *Prohibido asomarse al interior* (inversión de una conocida advertencia ferroviaria, aquí con implicaciones freudianas), para acabar en *Un perro andaluz*, título de un libro de poemas de Buñuel, iniciado en 1927 como *Polismos*. Algunas diferencias entre los textos y el resultado cinematográfico son llamativas. *¡Vaya marista!* inicia su acción bajo la lluvia, con la indicación «Una calle desierta. Llueve». Buñuel había escrito en 1925 un texto literario titulado *Diluvio*, en el que decía que la lluvia «caía como en los sueños, al ralentí». Pero en esta versión se señala que las líneas diagonales de la lluvia al caer concuerdan con las líneas oblicuas de la cajita que porta el protagonista que va en bicicleta. Luego, cuando Simone Mareuil besa a Pierre Batcheff derribado en el suelo, al caer de su bicicleta, se lee: «La lluvia aumenta hasta el punto de hacer desaparecer la escena precedente. *Encadenado* con la caja cuyas rayas oblicuas se superponen a las de la lluvia». ¿Estamos ante una manifestación primeriza del sistema paranoico-crítico daliniano? Independientemente de que hubiera en la película muchas referencias al imaginario, a las bromas y juegos instaurados en el bullicioso ambiente de la Residencia de Estudiantes en que Dalí y Buñuel se habían formado —como afirmaron Rafael Alberti, Santiago Ontañón, Giménez Caballero y José Bello (a quien Buñuel escribió el 29 de marzo: «todas nuestras cosas en la pantalla»[12])—, tanto uno como otro dejarían su impronta personal en su texto.

[12] Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pág. 393.

En la narración de *Un perro andaluz* —pues, a pesar de su rara atipicidad estructural e iconográfica, la secuencialidad de sus imágenes moviliza para el espectador un relato insólito y críptico— aparecen ciertos fantasmas relacionados con la dificultad del protagonista masculino para consumar felizmente una relación heterosexual. Hay que recordar que Dalí, masturbador compulsivo y angustiado según propia y reiterada confesión, tanto como García Lorca, pertenecieron a lo que hoy se denomina «minorías eróticas», en contraste con el muy tradicional e hiperviril Luis Buñuel. El temor que Dalí sentía a ser homosexual se acrecentó por su íntima amistad con Lorca[13], quien también se sentía culpable por su hábito masturbatorio, al que calificó en un texto como «el gran sacrificio del semen»[14]. En su peculiar triángulo, Buñuel se manifestó primero reiteradamente celoso de la estrecha amistad de Dalí con Lorca (véase al respecto su elocuente correspondencia con Bello), porque percibía en Dalí una imaginación surrealista que le fascinaba —y que Lorca en cambio no exhibía—, con la que sintonizaba y que reforzaba su todavía titubeante orientación creativa, como reveló su atascado proyecto con Gómez de la Serna, que abandonó precisamente a instancias de Dalí. En cuanto al desplazamiento afectivo operado en Dalí desde la frecuentación e intimidad con Lorca hasta la sintonía con Buñuel desde 1928, sin duda estuvo motivado por al menos

[13] Ian Gibson, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, pág. 231.

[14] Federico García Lorca, «¿Qué hay detrás de mí?», *Obras completas*, tomo IV, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 649.

tres razones: 1) para alejarse del poeta enamorado sin esperanza, en una relación que le culpaba íntimamente y empezaba a serle engorrosa; 2) como fruto de una reorientación estética radical en el pintor, que percibía ahora la obra de Lorca como escorada hacia la «putrefacción» sensiblera y tradicional (véanse sus reservas o repudio hacia *Romancero gitano* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*); 3) por su fascinación hacia la robusta virilidad de Buñuel, que representaba a sus ojos un arquetipo sexualmente ejemplar (si no envidiado) y le otorgaba seguridad interior. Pero Buñuel, tan homófobo como Breton —al final de su vida repetía a Aub: «Con los maricones nunca pisa uno terreno firme»[15]— y que había perdido su virginidad en un burdel zaragozano y calificó los prostíbulos de Madrid como «los mejores del mundo»[16], era también una víctima de la rigorista moral católica española de la época, en la que las mujeres se dividían netamente, desde el punto de vista sexual, entre inasequibles vírgenes para el matrimonio o pupilas de burdel. De manera que sus fantasmas sexuales eran más próximos o complementarios de lo que aparentaban superficialmente. Y aparecieron significativamente volcados en el texto de *Un perro andaluz*.

UN ESQUEMA

Buñuel y Dalí veían en José Bello, el carismático compañero de la Residencia de Estudiantes, un equivalente de su

[15] Max Aub, *op. cit.*, pág. 62.
[16] Luis Buñuel, *op. cit.*, págs. 39 y 78.

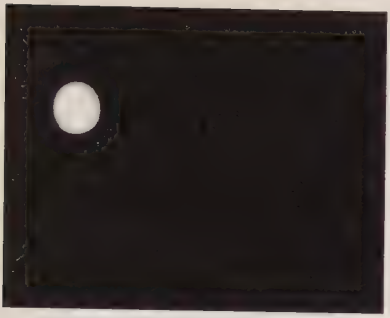
admirado actor hollywoodiense Adolphe Menjou, por su estilizado bigotito y su porte elegante, pero no pudieron convencerle de que viajara a París para actuar en *Un perro andaluz*, que se financió con dinero que proporcionó la madre del realizador. Su rodaje se inició el 2 de abril de 1929 y duró quince días, filmándose los interiores en los Estudios Billancourt de París. El protagonista elegido fue el actor de origen ruso Pierre Batcheff, que Buñuel había conocido al trabajar de ayudante en *La sirène des tropiques* (1926) y de quien Dalí escribiría en sus memorias que «tenía exactamente la apariencia física del adolescente que yo había soñado para el protagonista»[17]. Adicto a las drogas, se suicidó en 1932. Igual destino sufrió su protagonista femenina, la actriz y bailarina Simone Mareuil, en 1954.

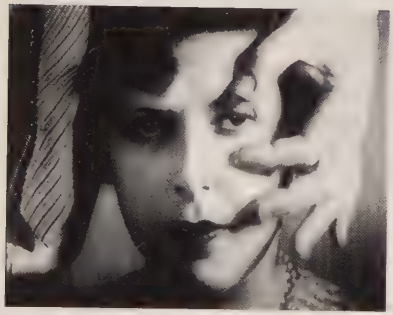
Para analizar los temas iconográficos del film y sus implicaciones, hemos decidido segmentar diacrónicamente la acción de *Un perro andaluz* en diez partes o capítulos, caracterizados por una relativa unidad dramática. Y hemos bautizado a estos diez segmentos consecutivos con los siguientes títulos: 1) Prólogo; 2) El ciclista; 3) El encuentro; 4) La andrógina y la mano; 5) El acoso sexual; 6) El doble; 7) El parque; 8) La última confrontación; 9) La playa, y 10) Epílogo.

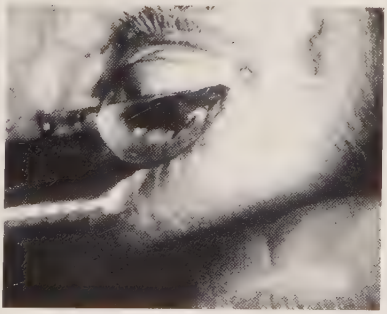
1. Prólogo

En el primitivo guión escrito, como ha desvelado Puyal, falta el *momentum* más famoso del film, el ojo cortado, que conmocionó al público de la época y se ha convertido en una ima-

[17] Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Nueva York, The Dial Press, 1942, pág. 212.







gen emblemática del gusto surrealista por la provocación violenta. Independientemente de la autoría de tan célebre imagen, su epifanía aterradora revela que la inspiración surrealista más genuina es pulsional y preescritural, pues eludió su inicial formalización escrita, y apareció en contacto o en interacción con el material visual en el curso de la producción del film, figurando como escena final en su última redacción.

Como en una rima icónica, la luna es atravesada por una nube alargada —convertido así el astro de cliché poético romántico en presagio siniestro, como lo fue también a menudo en Lorca—, para dar paso a una composición estructuralmente similar, cuando Buñuel, en funciones de actor, corta con su navaja de afeitar el ojo de la protagonista. De modo que Simone Mareuil nos mira desde la pantalla y nosotros miramos cómo nos mira, hasta que Luis Buñuel le corta el ojo en un gran primer plano. Esta mutilación, que Sófocles concibió como la más terrible para el ser humano, daría pie a la interpretación de Freud, quien vio en ella un símbolo de la castración. Pero este famoso ojo mutilado se convertiría, en la exégesis historiográfica, en el ojo de la discordia.

Mucho se ha especulado acerca de la paternidad de la idea del ojo cortado, pues probablemente pertenece al acervo imaginario colectivo gestado en la Residencia de Estudiantes. Pero no podemos contentarnos aquí con esta atribución genérica. Buñuel afirmó en varios lugares que esta imagen procedió de un sueño suyo en el que querían cortarle el ojo a su madre y ella se echaba hacia atrás[18], lo que daría sentido a la

[18] Luis Buñuel, *op. cit.*, pág. 125; Max Aub, *op. cit.*, pág. 58; Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *op. cit.*, pág. 23.

luna como símbolo materno arquetípico. Y Dalí nunca lo negó en sus textos y declaraciones. Pero existen otras versiones que atribuyen la idea a terceros. Así, Santiago Ontañón sostuvo que procedió de un sueño de Moreno Villa que contó en la Residencia[19]. Y escuché una vez a Rafael Martínez Nadal que presenció una noche de verano, en el jardín de la Residencia, cómo Pepín Bello, Buñuel y otros amigos contemplaban el cielo y, cuando una nubecilla pasó ante la luna llena, Bello afirmó: «Una navaja está cortando un ojo».

Existen, por otra parte, textos literarios coetáneos y anteriores perfectamente fechados, que tienen que ver con el asunto. En el texto de Buñuel «Palacio de hielo», para su poemario *Un perro andaluz*, iniciado en 1927 y cuya versión definitiva es de 1929, describe cómo una dama se frota con *polisoir* las uñas y «cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle». Y el texto acaba con la entrada de las tropas de Napoleón en Zaragoza: «Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos»[20]. Pero Joan Minguet observaría que en 1927, en su artículo «La meva amiga i la platja», publicado en *L'Amic de les Arts* en noviembre, Dalí escribió que a su amiga le gustaban «las dulzuras de los finísimos cortes del bisturí sobre la curvada pupila, para la extracción de la catarata»[21]. También Minguet, valedor de la autoría daliniana

[19] Max Aub, *op. cit.*, pág. 320.

[20] Luis Buñuel, *Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, pág. 141.

[21] «Les avantguardes catalanes i el seu context cultural enfront del cinema», *Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de Cineclubs*, vol. IV, curso 1986-1987.

del ojo cortado, ha reparado en otra frase suya, «un pelo en mitad del ojo», publicada en el mismo número y página, en su texto «Nadal a Brusel.les». En su último libro ha relacionado estas observaciones con la eventual visión por parte de Dalí de las operaciones de cataratas filmadas que efectuaba en la época en Barcelona el prestigioso doctor Ignacio Barraquer[22]. Se trata de una hipótesis sugerente, pero no comprobada, que nos obligaría a estudiar los canales de difusión de este género cinematográfico especializado, que por cierto inició en Francia el doctor Jean Comandon (1877-1970), creando desde 1908 sus documentales científicos para la casa Pathé.

En el caso de Buñuel existen antecedentes biográficos que sugieren que esta idea pudo ser suya. En sus memorias evoca, en efecto, sus veraneos adolescentes en San Sebastián, cuando los niños perforaban las paredes de las casetas de baño para espiar a las señoras que se desnudaban y éstas intentaban agredir los ojos mirones con afiladas agujas de sombrero[23], para ahuyentar al *voyeur* infantil y reprimir así punitivamente su placer sexual. Buñuel evocaría de modo consciente estos episodios cuando el celoso protagonista de *Él* (1953) introduce en la cerradura una larga aguja para cegar a su supuesto mirón. Y el jesuita Valentín Arteta recordó que, cuando Buñuel hacía prácticas universitarias de biología, limpiaba córneas de

Barcelona, 1987, pág. 60; el artículo de Dalí se publicó en *L'Amic de les Arts*, núm. 20, Sitges, 30 de noviembre de 1927, pág. 104.

[22] Joan M. Minguet Batllori, *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*, Barcelona, Parsifal, 2003, págs. 92-94.

[23] Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, cit., pág. 252.

saltamontes para hacer microfotografías para Ramón y Cajal[24].

A todo ello hay que añadir varias fuentes iconográficas y cinematográficas. En sus memorias, Buñuel recuerda haber visto de niño con gran impresión —y sin duda también la vio Dalí, por su gran difusión— la película *Viaje a la luna* (*Voyage dans la lune*, 1902), de Georges Méliès[25], film en el que un cohete se incrusta con violencia en el ojo de una luna antropomorfa. Y en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925), de Serguei Mijailovich Eisenstein, que tan entusiasta impresión causó a los surrealistas, en la escena de la represión en las escalinatas de Odessa, un sablazo de un policía hace saltar un ojo a una mujer. Sabemos que Buñuel vio esta cinta en París —presentada en el Cine-Club de France el 13 de noviembre de 1926 y en el comunista Les Amis de Spartacus el 12 de abril de 1928—, pero no entonces Dalí, pues el cine soviético no se presentó en Barcelona hasta el 28 de noviembre de 1929, en una Sesión Mirador en la que se exhibió *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, 1928), de Vsevolod Pudovkin. El prólogo de *Un perro andaluz* era deudor del cine soviético en varios aspectos. En efecto, en *La huelga* (*Stachka*, 1924), de Eisenstein, exhibida y premiada en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (mayo-noviembre de 1925), su desenlace alternó la escenificación de una matanza de obreros huelguistas por la policía y planos documen-

[24] Valentín Arteta, «Para una autobiografía de Luis Buñuel (3)», *Cinestudio*, núm. 111, Madrid, julio de 1972, pág. 39.

[25] Luis Buñuel, *op. cit.*, pág. 41.

tales de la matanza de reses en un matadero, que contaminaban con su horror los planos de ficción. Se trató de la transferencia de la crueldad de una serie visual documental a la serie contigua de ficción. Y no otra cosa hizo Buñuel cuando al plano que fingía el inicio del corte de un ojo femenino yuxtapuso el corte real del ojo de una res (también una res) en el famoso montaje del prólogo. Pero este astuto montaje estuvo potenciado además por el efecto ilusorio que otro director soviético, Lev Kulechov, caracterizó como «geografía ideal», a saber, la construcción de espacios imaginarios cohesionados ilusoriamente por el montaje. La actriz y la res muerta que se utilizó para cortarle el ojo eran dos sujetos distintos, pero el efecto de montaje y el aislamiento espacial del primer plano los cohesionaba y los hacía aparecer como si fueran el mismo, lo que autentificaba, para el público, la ficción terrible del ojo seccionado.

El catálogo de referencias iconográficas no acaba aquí. En 1924, Dalí pintó un conocido retrato al óleo de Buñuel, al que el retratado hizo añadir como fondo unas nubes alargadas, como las que Mantegna pintó en *Tránsito de la Virgen*, un cuadro conservado en el Museo del Prado y que gustaba mucho a Buñuel y Lorca. Una de estas nubes añadidas por Dalí está colocada amenazadoramente a la altura de su ojo derecho. La fascinación hacia el ojo también se halla en García Lorca, quien en 1927 dibujó en tinta china un san Sebastián en el que las flechas dominan la composición, pues el cuerpo del santo se ha reducido a un vulnerable ojo amenazado. Y en 1928, Maruja Mallo efectuó el dibujo a color *Los ojos de Buñuel*, en el que aparecen cinco ojos

yacentes en la parte inferior y cuyo título completo es *Los ojos de Buñuel sobre la mesa, custodiados por Rafael Alberti, José Bergamín, Federico García Lorca, la Virgen del Pilar y Pablo Neruda.*

El listado de referencias anteriores a la filmación de *Un perro andaluz* hasta aquí expuesto, que dista de ser exhaustivo, permite atisbar la maraña de ideas y citas que formaban el paisaje cultural que nutrió a Dalí y Buñuel cuando formalizaron la escena del ojo cortado por una navaja. Y aquí es obligado abordar la participación de Dalí en el tramo final de la realización parisina de *Un perro andaluz*. Según el testimonio tardío de Buñuel, Dalí se incorporó al rodaje tres o cuatro días antes de su finalización[26], aunque en otros lugares abrevió su participación a un solo día[27]. Pero en todas sus versiones repitió que Dalí se limitó a poner pez en los burros sobre los pianos, para fingir su putrefacción, aserto confirmado por Dalí[28]. La versión más interesante se la dio a dos críticos mexicanos, al afirmar: «Vino a los estudios a ver filmar las últimas escenas. La penúltima fue la del piano y los burros»[29]. A esta confesión de una participación daliniana más extensa hay que añadir otra de sus memorias: «En el último día de rodaje, en El Havre, Dalí estaba con nosotros»[30]. En esa vaga cronología, que amplía la presencia de Dalí al final del rodaje, hay que añadir que Buñuel confesó a Aub: «El hombre afei-

[26] Luis Buñuel, *op. cit.*, pág. 126.
[27] Max Aub, *op. cit.*, págs. 56 y 59.
[28] Salvador Dalí, *op. cit.*, pág. 213.
[29] Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *op. cit.*, pág. 24.
[30] Luis Buñuel, *op. cit.*, pág. 126.

tándose, asentando la navaja... Ésa fue idea de Dalí, como la del ciclista»[31]. Si Dalí ideó la escena del afilado de navaja, que precede al corte del ojo, es legítimo conjeturar que, puesto que el ojo cortado no figura en el guión previo, debió de surgir al final del rodaje, lo que autoriza a considerar a Dalí, recién llegado a París, como presunto sugeridor de la idea. El testimonio más contemporáneo y definitivo de ello procede de Georges Bataille, quien a finales de 1929 recogió el testimonio de Buñuel, afirmando que el ojo cortado fue una idea de Dalí, al ver una nube estrecha y alargada pasando ante la superficie lunar[32]. Y un poco antes, en la misma revista, afirmó que, a causa de este rodaje, Buñuel estuvo enfermo durante ocho días[33].

J. B. Brunius supo ver, en su crítica al estreno, las implicaciones ideológicas de este prólogo, al escribir: «El "siglo del ojo", anunciado por cierto literato con estos aires de profeta que son la cima del ridículo, ha durado sólo el tiempo de una broma. En el primer minuto de su film, Buñuel, de un corte de navaja, hunde las órbitas de sus ojos brillantes a los mirones-de-bellas-fotos, a los amantes-de-cuadros, a los cosquilleantes-de-la-retina»[34]. Después vendría una avalancha de teorías que intentarían racionalizar la función traumática de este prólogo en la poética del film.

[31] Max Aub, *op. cit.*, pág. 59.

[32] Georges Bataille, «Le jeu lugubre», *Documents*, núm. 7, París, diciembre de 1929, nota 1.

[33] Georges Bataille, «Chronique. Dictionnaire», *Documents*, núm. 4, París, septiembre de 1929, nota 1.

[34] J. B. Brunius, *op. cit.*, pág. 231.

2. El ciclista

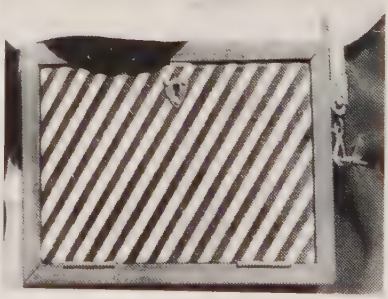
El rótulo «Ocho años después» inaugura la atípica intriga que sucede al prólogo de *Un perro andaluz*. Un hombre en bicicleta avanza por una calle, ornado por una afeminada cofia y manteletes, y portando una cajita sobre su pecho. Buñuel reconoció que esta imagen procedió de Dalí[35]. Imagen misteriosa, hasta el punto de que Raymond Durgnat no ocultó sus dudas contradictorias al escribir que «pedalea con sus manos sobre los muslos —masturbación, tal vez, u ostentación de no tocar los genitales—»[36]. Recordemos que los ciclistas múltiples constituyeron un tema central del cuadro de Dalí *Los placeres iluminados* (1929).

La caja que porta el ciclista sobre su pecho exhibe apretadas líneas diagonales en su tapa, lo que sugiere su inestabilidad psíquica. Nunca llega a saberse para qué sirve esta cajita, de la que luego la protagonista extraerá una corbata con rayas también oblicuas. La caja, además de ser un objeto vaginal en la simbología psicoanalítica, es el rincón de los secretos del sujeto preadulto, la depositaria de los misterios personales, y, suspendida sobre el plexo solar del protagonista, puede incluso identificarse con el subconsciente, con la caja de los deseos. La caja constituye uno de esos típicos «objetos de usos múltiples» tan caros a los surrealistas y frecuente en la filmografía posterior de Buñuel (*El ángel exterminador*, *Diario de una camarera*, *Belle de jour*).

[35] Max Aub, *op. cit.*, pág. 61.

[36] Raymond Durgnat, *Luis Buñuel*, Londres, Studio Vista, 1968, pág. 24.

Huit ans après.



3. El encuentro

La mujer que apareció en el prólogo está en una habitación leyendo, muestra un gesto de inquietud y arroja su libro, que queda abierto en primer plano, descubriendo una reproducción de *La encajera* de Vermeer. Va a mirar por la ventana y tiene un sobresalto. El ciclista cae sobre la acera. La mujer, furiosa, baja a la calle y besa varias veces el rostro del ciclista en el suelo. Encadena con un primer plano de la cajita que portaba el ciclista, de la que la mujer extrae una corbata rayada, que coloca en un cuello sobre un lecho, en el que se hallan extendidos también sus manteletes y la cajita. Luego va a sentarse. Pero descubre que el ciclista se encuentra tras ella, en la habitación, contemplando fijamente su mano derecha, de cuya palma perforada surgen hormigas. Ella lo observa de cerca con estupor. Encadena con el primer plano de una axila femenina velluda; con el de un erizo de mar, y el de una cabellera en primer plano, de modo consecutivo.

En este segmento aparecen varios motivos dalinianos. Ya en marzo de 1926, Dalí escribía a Lorca que Vermeer era el pintor más grande que ha habido[5], y rendiría homenaje a *La encajera* —cuya reproducción colgaba del despacho notarial de su padre— en *Muchacha cosiendo* (1926) y *Ana María cosiendo* (1926). Esta fascinación contaminó a Buñuel, quien homenajeó a este icono en la escena final de su último film, *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*).

[5] Rafael Santos Torroella (ed.), «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca», núm. 27-28 de *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, Madrid, 1987, pág. 34.

También la mano y las hormigas son claros motivos dalinianos. El tema que Santos Torroella llamó «la mano onanista»[38] derivó de la obsesión masturbatoria del pintor, confesada repetidamente por él[39]. Esta práctica sexual fue tan importante en su vida y su obra que Gibson ha podido escribir que Dalí fue el primer artista serio de la historia que hizo del onanismo uno de los principales temas de su trabajo[40]. Recordemos su expresivo óleo *Aparato y mano* (1927), con una mano enrojecida y rodeada de salpicaduras; la mano-erección (censurada en su día) a la izquierda de *Los deseos insatisfechos* (1928), el mismo año en que produce su dibujo a tinta *Main coupée*; en tanto que en *El juego lúgubre* (1929) un hombre sobre un pedestal se tapa la cara (¿avergonzado?) mientras extiende su mano derecha hipertrófica; por no mencionar el famoso óleo *El gran masturbador* (1929), fantasía felatriz que precedió a la mano hipertrófica de un hombre barbudo, sentado sobre sus defecaciones, en *La mano-Remordimientos* (1930).

También son las hormigas un tema típico daliniano, como siempre admitió Buñuel. Ana María Dalí evocó las hileras de hormigas de sus veraneos adolescentes[41], y en su autobiografía relató Dalí una «falsa memoria» de su infancia, en la que contemplaba a un niño desnudo con un agujero lle-

[38] Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix & Barral, 1984, pág. 71.

[39] Salvador Dalí, *op. cit.*, págs. 130-140; *Comment on devient Dalí*, París, Robert Laffont, págs. 107 y 112.

[40] Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Londres, Faber and Faber, 1997, pág. 167.

[41] Ana María Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Juventud, 1949, págs. 42 y 46-47.

no de hormigas en sus nalgas[12]. Las hormigas aparecerían pululando sobre el vientre de una langosta en *El gran masturbador*; bajo el autorretrato que figura a la izquierda en *Retrato de Paul Éluard* (1929); así como en *El enigma del deseo* (1929). Las hormigas en la palma de la mano de Pierre Batcheff sugieren el hormigueo del deseo masturbatorio. Hay que recordar, para entender mejor esta figuración, que en los colegios españoles, sometidos a un clima clerical de gran represión sexual, se alentaba la fantasía de que a los masturbadores les crecían pelos en la palma de la mano, además de padecer otras terribles desgracias, como la tisis, la ceguera o la impotencia (en *La edad de oro*, Buñuel vendará en cambio el castigado dedo masturbador de Lya Lys).

La cadena visual hormigas-axila-erizo-cabellera constituye una metamorfosis que nos introduce en un ensayo primerizo del método paranoico-crítico. Podría tratarse de la visualización de una greguería de Gómez de la Serna que afirmase que «el pelo de una axila femenina es como una masa de hormigas convertidas en púas de erizo de mar». Ahí podría verse la notoria influencia de Ramón sobre Buñuel; pero Dalí explicó prolijamente la fascinación erótica que le producían las velludas axilas femeninas, interés fetichista iniciado a los nueve años[13]. Las axilas femeninas velludas tal vez operaron, semiocultas y cálidas, como un desplazamiento sustitutivo del pubis femenino, y Dalí reparó también con agrado en su olor. Este paso de la mano onanista a

[12] Salvador Dalí, *op. cit.*, pág. 38.

[13] Ibíd., págs. 96 y 143; *Comment on devient Dalí*, cit., págs. 53, 78 y 86.

la axila velluda aparece así llena de sentido, en una época en que a Dalí le aterraba la relación sexual con una mujer. De ahí se pasa a un erizo de mar, manjar predilecto de la familia Dalí[44], de apariencia paradójica, con agresivas púas por fuera, pero con un interior grato y comestible, con un equívoco parecido al que el sexo femenino suscitaba en el pintor. A este equinodermo delicioso había dedicado Dalí su «Poema de las cositas», que envió a García Lorca en octubre de 1927 y publicó en catalán al año siguiente[45].

El primer texto en que Dalí teorizó sobre las asociaciones delirantes del método paranoico-crítico es de 1930[46], pero resulta evidente que la secuencialidad visual del flujo cinematográfico le ayudó a experimentar con las imágenes inestables y polisémicas, aunque menos dóciles y controlables que las pintadas, y en este renglón puede incluirse también la metamorfosis nube-luna/ojo-navaja del prólogo, que anuncia otras concatenaciones delirantes a lo largo del film.

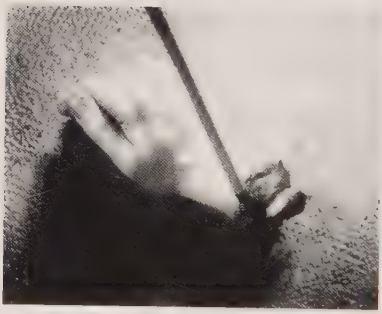
4. La andrógina y la mano

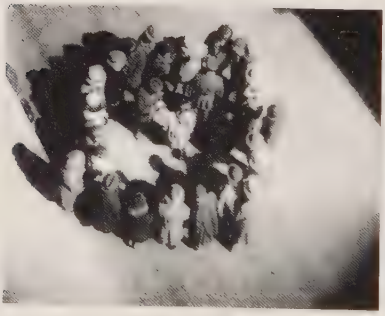
En la calle, una muchacha de aspecto andrógino y aire soñador juguetea con un bastón, cuyo extremo toquetea una mano masculina, con las uñas pintadas, que yace en el suelo. Un grupo de curiosos se agita en torno a ella, mientras la pareja protagonista contempla con interés la escena desde su ventana. Pero un policía irrumpe en el corro, recoge la mano y la guar-

[44] Ana María Dalí, *op. cit.*, pág. 52.

[45] *L'Amic de les Arts*, núm. 27, Sitges, 31 de agosto de 1928, pág. 211.

[46] Salvador Dalí, «L'âne pourri», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1, París, julio de 1930, págs. 9-12.





da en la cajita rayada que porta la andrógina, mientras otro agente dispersa a los curiosos. En medio del tráfico, la andrógina es atropellada por un automóvil y deja caer la cajita.

Esta escena enigmática reposa en dos polos: en la andrógina en la calle y en los protagonistas que la observan conmovidos desde su ventana. La andrógina (Fano Messan) puede expresar las angustias dalinianas de identidad sexual antes de conocer a Gala. El bastón que maneja interactúa con dos manos, con la suya y con la mano masculina pero de uñas pintadas que yace inerte en el asfalto y que ella intenta animar. La mano y el bastón componen el ideograma de una masturbación y evocan el poema de García Lorca «Eros con bastón» (1925), que dedicó a Pepín Bello: «¿Qué intención viste en mi mano / que casi te amenazaba?».

La mano seccionada y con vida autónoma era un motivo clásico de la narrativa de terror, que había sido reactivado recientemente por la novela *The Beast with Five Fingers* (1925), de William Fryer Harvey. Pero en el contexto de este film adquiere otro sentido.

Fernando Cesarman ha señalado[1] que la mano cortada significa el órgano castigado por la actividad masturbatoria. La irrupción posterior de un policía uniformado en la escena, que reprime el rito y guarda la mano en la caja, sugiere una llamada al orden moral canónico, y los curiosos de la ceremonia obscena son dispersados. También conviene recordar que, desde su inicio en la pubertad, Dalí manifestó un sentimiento fetichista hacia otros bastones, hacia las mule-

[1] Fernando Cesarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976, pág. 55.

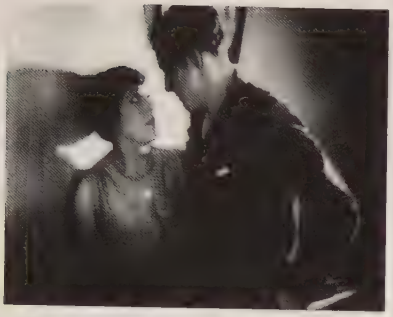
tas[48], y que podría estar asociado a su impotencia o a su confesado temor a padecerla. En todo caso, en su pintura menudearían los instrumentos de apoyo ortopédico para apéndices humanos faliformes, como en *El arpa invisible* (1932), *Persistencia del buen tiempo* (hacia 1932-1934), o en el crucial *El enigma de Guillermo Tell* (1933), con rostro de Lenin.

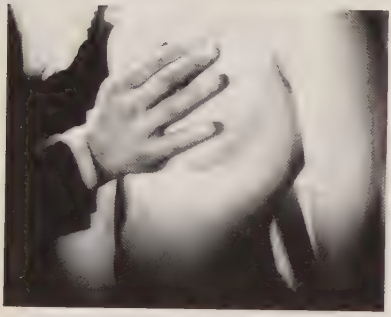
La pareja protagonista ha visto la escena del andrógino desde su ventana. La ventana es marco, cuadro, apertura al exterior, como en los cuadros *Muchacha sentada vista de espaldas* (1925) y *Muchacha en la ventana* (1925). A estas muchachas no se les ve la cara, por estar de espaldas, pero en *Un perro andaluz* Dalí nos propone su contraplano, que encara frontalmente sus conflictos íntimos.

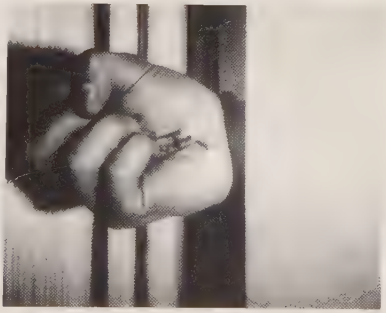
5. El acoso sexual

Tras esta escena, la pareja discute con violencia en la habitación y él acorrala a la mujer contra la pared y le manosea los senos, que de pronto aparecen desnudos. Este contacto transforma el rostro del protagonista en expresión agónica y con baba sangrienta cayendo de sus labios. Su caricia a los senos desnudos de la mujer se transmuta en caricia a sus nalgas desnudas. La mujer, ahora vestida, le rechaza con un empujón y huye, perseguida por el hombre. En un rincón de la pieza, la mujer se apresta a defenderse de su acoso enarbolando una raqueta de tenis. El hombre agarra del suelo unas cuerdas para avanzar hacia ella y las pone sobre los hombros. Pero su avance es entorpecido por el peso que acarrean las cuerdas,

[48] Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, cit., págs. 94 y 98; *Comment on devient Dalí*, cit., pág. 47.







pues a ellas van atados unos corchos, una sandía, dos sacerdotes y dos pianos de cola con dos burros putrefactos encima. Ella huye a otra habitación. El hombre deja las cuerdas y la sigue, pero su mano queda atrapada en la puerta que ella está cerrando y de su palma brotan otra vez las hormigas.

De nuevo asistimos aquí a un esbozo del método paranoico-crítico en la transmutación de senos en nalgas, en una escena que tanto Antonin Artaud como Luis Gómez Mesa percibieron inspirada en otra de acoso sexual de *La coquille et le clergyman* (1927), de Germaine Dulac[49] (con guión de Artaud) y admirada por Buñuel, quien la proyectó en la Residencia de Estudiantes. La caricia de nalgas es además congruente con la proctofilia proclamada por Dalí en textos y pinturas. En el rostro agónico de Batcheff convergieron las percepciones angustiosas de Dalí y Buñuel, a pesar de sus muy diferentes biografías sexuales. Buñuel ha explicado que asociaba el acto sexual a la muerte[50], probablemente por el sentido de culpabilidad imbuido por una educación rigorista. Y Dalí comentó que entonces le causaba terror el contacto sexual, al que veía como una enfermedad amenazadora[51]. No otra cosa expresa el rostro agónico de Batcheff, que tendrá su eco en el rostro sangrante de Gaston Modot, sugerido por Dalí, al final de la escena de amor en el jardín de *La edad de oro*.

[49] Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tomo III, París, Gallimard, 1970, págs. 188 y 189; Luis Gómez Mesa, «Germaine Dulac del brazo de René Clair», *La Gaceta Literaria*, núm. 101-102, Madrid, 15 de marzo de 1931, pág. 8.

[50] Luis Buñuel, *op. cit.*, pág. 22; Max Aub, *op. cit.*, pág. 41; Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *op. cit.*, pág. 115.

[51] *Comment on devient Dalí*, cit., pág. 88; Salvador Dalí, *El mito trágico de* El Ángelus *de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1978, págs. 81 y 93.

Al protagonista le cuesta acercarse a la mujer deseada porque acarrea dos curas y dos pianos de cola, representantes de la cultura musical burguesa y «putrefacta» que Dalí descalificó en su dibujo *Putrefactos musicales* (1925). Sobre los pianos yacen dos burros en estado de descomposición. Dalí reconoció que, en 1927, el tema de los burros podridos formaba parte de la mitología personal de Pepín Bello, de Buñuel y de él[52]. Y Bataille recogería este testimonio unos meses después de estrenarse el film[53]. Los orígenes de esta fijación eran independientes en cada caso, pues en Buñuel se remontaban a su encuentro a los ocho años con el cadáver de un burro en un campo, devorado por buitres (imagen que reconstruiría en *Tierra sin pan*)[54], en Dalí a un espectáculo parecido en el campo ampurdanés, y en Bello se asociaban a la mitología aragonesa del *carnuzo*. Este tema apareció en la pintura de Dalí desde 1927, en *Cenicitas*, *Aparato y mano* —con hormigas en el vientre del animal—, *La miel es más dulce que la sangre*, *La vaca espectral* (1928) y *El asno podrido* (1928). Se ha señalado también al respecto la aversión de Dalí y Buñuel al cuadrúpedo protagonista de *Platero y yo*, que les llevó a increpar epistolarmente a su autor. En el recién citado texto de Bataille, el burro muerto de *La miel es más dulce que la sangre* representaba para su autor el fracaso sexual de Dalí, pues este

[52] Salvador Dalí, «L'alliberament dels dits», *L'Amic de les Arts*, núm. 31, Sitges, 31 de marzo de 1929, pág. 6.

[53] Georges Bataille, «Le jeu lugubre», cit., nota 1.

[54] Luis Buñuel, *op. cit.*, pág. 17; Max Aub, *op. cit.*, pág. 41; Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *op. cit.*, pág. 15.

animal simboliza popularmente una sexualidad potente. Su yuxtaposición a un piano de cola resultaba tan estridente como el famoso encuentro del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección, y reaparecería en su óleo *Guillermo Tell* (1930). Tanto Cesarman como Agustín Sánchez Vidal[55] han coincidido en que la escena del protagonista impedido en su avance hacia su objeto de deseo representa el cortejo de fantasmas —generados por la cultura burguesa y la religión— que se interponen entre un hombre y una mujer para consumar su relación erótica.

Este segmento se cierra de nuevo con la imagen de la mano masculina deseante e inundada de hormigas. En esta ocasión, la figura retórica es más compleja, pues al deseo táctil hacia el cuerpo femenino se añade la presión de la puerta sobre su sistema circulatorio, castigándola con un hormigueo (o *fourmillement*, en francés) que subraya la dependencia de esta imagen de su matriz poética lingüística.

6. El doble

La habitación en que se refugia la protagonista, atrapando la mano hormigueante del hombre, es idéntica a la anterior. Pero pronto descubre que sobre su lecho yace su perseguidor inmóvil, con los ojos muy abiertos, con sus manteletes y su cajita sobre el pecho. Un rótulo indica «Hacia las tres de la mañana». Un hombre tocado con sombrero llega a la puerta del piso y llama a su timbre, que activa dos manos agitando una coctelera. La mujer le abre la puerta, y el recién llegado orde-

[55] Fernando Cesarman, *op. cit.*, pág. 59; Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, pág. 250.

na imperiosamente al protagonista que se levante de la cama. El visitante arroja por la ventana sus manteletes y su cajita y le ordena que se ponga de cara a la pared con los brazos alzados, como un «escolar castigado». Un rótulo indica «Dieciséis años antes». Al volverse el visitante hacia la cámara, se descubre que está interpretado por el mismo actor, que avanza al ralentí. Toma dos libros de un pupitre escolar y se dirige hacia el protagonista, a quien entrega los volúmenes para que los sostenga en las manos como castigo; pero cuando el visitante se vuelve, el protagonista se gira con aire malévolo, con los libros convertidos en revólveres, y dispara contra él, de quien se ve su rostro en *flou* al caer muerto al ralentí.

Las manos que agitan la coctelera, tras la llamada al timbre, son un nuevo efecto sinestésico visual-sonoro que, por una parte, pudo evocar el ambiente de las veladas de jazz que Dalí y Buñuel frecuentaron en el Rector's Club del hotel Palace de Madrid, pero que se relacionan también con la sinestesia de la «mano hormigueante», y encontrarían continuidad en el proyecto daliniano de «cine táctil», acaso heredero del «tactilismo» de Marinetti[39]. Hay que recordar al respecto que Henri Chomette (hermano de René Clair), en *Le chauffeur de Mademoiselle* (1927), había sugerido visualmente el sonido de un timbre de teléfono con el brillo de unos cristales en rotación, como los que había utilizado antes en *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923).

El inquietante tema del doble se asocia en Dalí a su hermano primogénito, fallecido a los veintidós meses de edad,

[39] Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988, pág. 242.

quien llevó su mismo nombre. El pintor se refirió muchas veces a este fantasma precursor suyo, escribiendo, por ejemplo: «Mi hermano era probablemente una primera versión de mí mismo»[57]. En este libro, el autor se desdobló narrativamente en varias ocasiones, en frases como «yo, que te conozco tan bien, Salvador...»[58], y reconoció haber tenido alguna experiencia autoscópica[59]. Tal vez su manifestación más rotunda hacia el hermano muerto se produjo cuando escribió: «He nacido doble, con un hermano de más, que he tenido que matar para adquirir mi propio lugar, mi propio derecho a mi propia muerte. [...] Siento mi ser y mi persona como si se tratase de un doble»[60]. Y a Alain Bosquet declararía: «Somos, él y yo, Pólux y Cástor: yo, Pólux, el hermano inmortal; y él, el hermano mortal. Lo asesino regularmente»[61]. Todas estas pistas ayudan a entender el conflicto de identidad de Dalí, reflejado en su pintura —hasta el extremo de su óleo *Autorretrato desdoblándose en tres* (1927)— y expresado en esta escena. Es pertinente observar que, en ella, el frustrado protagonista, despojado violentamente de las prendas que connotan su inmadurez o feminización, asesina a su otro yo enérgico y decidido que ha irrumpido en el cuarto tocado con sombrero adulto (¿al primogénito?), para seguir luego una vida autónoma sin él.

También en esta escena se incrusta la posible alusión a Lorca, que fue sugerida por vez primera por J. F.

[57] Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, cit., pág. 2.
[58] Ibíd., págs. 127, 173-174, 228 y 241.
[59] *Comment on devient Dalí*, cit., pág. 300.
[60] Ibíd., págs. 16 y 297.
[61] Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dalí*, Mónaco, Rocher, 2001, pág. 50.

Aranda[62], pues el poeta creyó que el «perro andaluz» era él, ya que al llegar a Nueva York le dijo a Ángel del Río: «Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*; y el perro andaluz soy yo»[63]. Buñuel siempre lo negó y Dalí no se pronunció. A Dalí y a Lorca les asustaba la confrontación con el sexo femenino, al primero por su timidez e inseguridad, derivadas de su narcisismo, y al segundo por su identificación con la figura materna. Rechazado sexualmente por Dalí y repudiado por el homófobo Buñuel, Lorca debió de vivir su homosexualidad muy angustiosamente, tal vez como otros compañeros de su constelación cultural (Cernuda, Benjamín Palencia, Juan Gil-Albert, Vicente Aleixandre, Gustavo Durán, Eduardo Blanco Amor...). La escena en que el protagonista del film yace inmóvil en la cama ha hecho pensar a más de uno en el juego que practicaba el poeta en la Residencia al «hacerse el muerto» ante sus compañeros, para resucitar luego sorpresivamente, y que Dalí evocó en un texto[64]. Según Santos Torroella, *Naturaleza muerta. Invitación al sueño* (1926) fue el primer retrato críptico de Lorca efectuado por Dalí, aludiendo a su juego de «hacerse el muerto»[65]. Gibson es quien más ha desarrollado la teoría de la alusión lorquiana en el film, invocando esta escena, pero también la cara angustiada de Batcheff al tocar a la mujer, así como la caída de la bicicleta al principio (idea daliniana,

[62] José Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, pág. 58, nota 1.

[63] Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *op. cit.*, pág. 21.

[64] Salvador Dalí, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 77.

[65] Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1992, pág. 40.

como sabemos), que concuerda con el inicio de la pieza lorquiana *El paseo de Buster Keaton*, y las rayas de la cajita y la corbata del protagonista, análogas a las de las medias de una muchacha en la misma pieza[66]. A ello añadió Peter Evans la escena de la andrógina, como alusión al poeta homosexual[67]. Según testimonio de su amigo Emilio Amero, antes de escribir en Nueva York el guión de *Viaje a la luna*, Lorca le habló de *Un perro andaluz*[68], un film que no había visto antes de embarcarse, pero del que pudo tener muchas referencias. Y de ahí derivaría la difundida hipótesis de que *Viaje a la luna* constituyó una réplica a *Un perro andaluz*, tal vez en dos planos distintos: para emular el salto creativo de sus compañeros, plasmado en la realización brillante de un film, y para replicar a sus criptocontenidos, que percibía como alusivos a él de modo peyorativo, adivinando una representación poética de la difícil maduración heterosexual de un joven. Curiosamente, no consta ningún comentario del extrovertido poeta a *Un perro andaluz*, aparte del citado por Ángel del Río, aunque es comprensible que le dijera luego a Buñuel, tras ver *La edad de oro*: «Luis, tu película no me ha *gustao na*»[69].

7. El parque

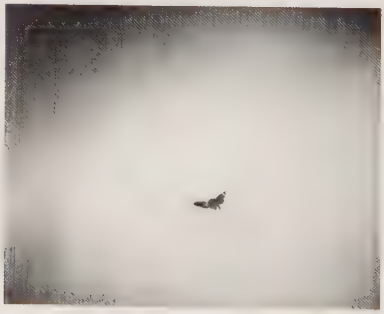
El visitante cae abatido en un parque por el disparo del protagonista, pasando su mano por la espalda desnuda de una

[66] Ian Gibson, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, cit., págs. 247-248.

[67] Peter William Evans, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pág. 91.

[68] Richard Diers, «Introductory Note. A Trip to the Moon: a Film Script», *New Directions*, núm. 18, Norfolk, 1964, págs. 33-35.

[69] Max Aub, *op. cit.*, pág. 68.



mujer que se halla sentada en aquel lugar. Algunos paseantes tratan de auxiliar a la víctima y se llevan su cuerpo. El guión especifica: «Hacer intervenir al cojo apasionado», sin duda una alusión al pintor Pancho Cossío, que aparece en esta escena.

Aquí se ofrece un vistoso ejemplo de dislocación espacial, tan cara al surrealismo, al hacer que la víctima tiroteada en una habitación se desplome en un parque. El personaje cae rozando un desnudo femenino sentado de espaldas, cuya pose hace pensar en el similar retrato dorsal y desnudo de Gala que Dalí pintó en 1945, acorde con su manifiesta preferencia por los desnudos dorsales.

8. La última confrontación

La acción regresa a la habitación de la mujer, en cuya pared un gran primer plano nos descubre una «mariposa de la muerte». Aparece el protagonista, que súbitamente tapa su boca con su mano. La mujer le mira despectivamente. Cuando él retira su mano, se observa que no tiene boca. La mujer se pinta los labios. En la zona oral del hombre aparece una mata de vello, que recuerda un pubis femenino. La mujer, sorprendida, levanta su brazo y observa con desagradable sorpresa que su axila está depilada. Le saca la lengua con desprecio, se coloca un chal sobre los hombros, abre la puerta de la habitación y sale.

La mariposa con una vistosa calavera dorsal procede de los estudios de entomología de Buñuel en Madrid y de su pasión por los textos de Jean-Henri Fabre. Pero lo más notable de esta escena radica en sus metamorfosis, que reinciden

en la conexión daliniana axila-pubis. La transferencia de vello desde la axila femenina a la zona oral masculina, en configuración de pubis, constituye una compleja operación de desplazamiento simbólico, que la asocia a la barba masculina con una vagina en el centro pintada en la parte superior del óleo daliniano *El juego lúgubre* (1929). Pero la axila-pubis del film carece de boca, no tiene orificio, es impenetrable. En este desplazamiento físico se funden así la obsesión erótica, el fantasma de la mutilación y la angustia ante la inaccesibilidad femenina, pues efectivamente ella le abandona en esta escena. El sentido de la situación complementa como un guante la escena masturbatoria del personaje andrógino, también habitada por el fantasma de la mutilación y por la punición.

9. La playa

Al salir de la habitación, la protagonista accede a una playa y el viento agita su cabello. Allí se encuentra jubilosamente con un joven, vestido con jersey rayado y pantalón de golf, a quien abraza. Caminan enlazados junto al mar, dándose besos de vez en cuando. En la arena mojada aparecen desperdigados y dañados los atributos del ciclista: los manteletes, la cofia, la cajita rayada... Ella recoge algún residuo y se lo da a su compañero, quien vuelve a arrojarlo a la arena con desprecio. La pareja se aleja de la cámara abrazada.

Nos encontramos aquí con una nueva dislocación espacial entre un espacio interior urbano (la habitación) y la naturaleza (la playa batida por el viento). A la luz de este desenlace, Jenaro Talens, en un análisis del film plano a plano, concluye que «la historia que nos cuenta puede ser entendida como

un viaje iniciático, desde el orden familiar —simbolizado en la habitación— hacia el espacio de la relación libre, no codificada ni represora —la playa, el hombre nuevo, etc.»[70].

10. Epílogo

Un rótulo dice «En primavera...» sobre una imagen fija de la mujer y su acompañante muertos, enterrados verticalmente en la arena hasta el pecho y ensartados como insectos, deteriorados por su exposición al sol (y ciegos, añade el guión, lo que no resulta evidente en la imagen).

Este epílogo tampoco aparece en el guión original y, puesto que Dalí estuvo presente en el rodaje final de exteriores en El Havre, puede atribuírsele su posible paternidad. Su último rótulo culmina la caprichosa estructura cronológica del film, asentada en cinco indicaciones escritas: «Érase una vez...», «Ocho años después», «Hacia las tres de la madrugada», «Dieciséis años antes» y «En primavera...». Albert Einstein había pronunciado en la Residencia de Estudiantes una conferencia sobre la relatividad en marzo de 1923. Muy poco después, tal vez por efecto de ella, exhibió Buñuel su desprecio por la linealidad cronológica en su texto «Por qué no uso reloj»[71], en el que citó a Einstein. Por otra parte, los surrealistas sintieron pronto fascinación por el movimiento cinematográfico del ralentí, porque mostraba llamativamente las discrepancias entre la realidad y las apariencias. A propósito de él escribió Breton en *Les pas perdus* (1924): «Pronto, la expresión *a*

[70] Jenaro Talens, *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 84.

[71] *Alfar*, núm 23, La Coruña, mayo de 1923.

au printemps...

simple vista nos parecerá desprovista de sentido»[72]. Acorde con tal fascinación, en la sesión cinematográfica inaugural de la Residencia de Estudiantes (auspiciada por la Sociedad de Cursos y Conferencias), de 21 de mayo de 1927, Buñuel proyectó varias muestras de cine al ralentí, que causaron admiración.

Esta labilidad temporal recibiría una plasmación pictórica magistral con los «relojes blandos» de Dalí, que tuvieron un precursor en el reloj ferroviario distorsionado de *Osificación prematura de una estación* (1930). Como explicó Dalí, sus relojes blandos fueron inspirados por una pieza de queso camembert tras una cena, destello del que surgirían *La persistencia de la memoria* (1931) y *Pan antropomorfo* (1932).

La pareja enterrada en la arena, frente a frente, remite por otra parte al tema daliniano de *El Ángelus*, de Millet. Dalí había visto, en el aula de su colegio religioso, una reproducción de este *Ángelus*, que le producía una «oscura angustia»[73]. Se olvidó de esta imagen hasta 1929 —año de producción de *Un perro andaluz*—, en que volvió a ver varias reproducciones suyas. En su enjundioso análisis paranoico-crítico de este lienzo, Dalí desveló que el personaje femenino representaba la postura expectante y preliminar de la hembra de la mantis religiosa antes de devorar al macho durante su cópula. Dalí confesó que en su juventud en Madrid «viví bajo el terror del acto del amor, al que confería características de animalidad, de violencia y de feroci-

[72] André Breton, *Œuvres complètes*, tomo I, París, Gallimard, 1988, pág. 246.
[73] Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, cit., pág. 64.

dad extremas. [...] Siempre he pensado que el destino del macho de la mantis ilustraba mi propio caso frente al amor»[74]. Por eso, la mantis religiosa del film aparece en el desenlace muerta y ensartada, como los insectos tras la vitrina. El interés por el mundo de los insectos de Buñuel convergió así con las angustias eróticas de Dalí en este desenlace. El motivo iconográfico de Millet se convertiría en una constante daliniana visible, desde su epifanía en la parte inferior del óleo *Monumento imperial a la mujer niña* (1929), en obras como *Meditación sobre el arpa* (1932-1934), *El atavismo del crepúsculo* (1933-1934), *Reminiscencia arqueológica de* El Ángelus *de Millet* (1935), etc. Y en su guión cinematográfico *Babaouo* (1932), Mathilde se abalanza sobre el protagonista y, con ferocidad, le hunde los dientes en la nuca[75]. Buñuel evocaría el mismo motivo pictórico en *Viridiana* (1961), *Belle de jour* (1967) y *La Vía Láctea (La Voie Lactée* 1969).

De manera que si, tras ver la película, C. G. Jung diagnosticó sin vacilar un caso de *dementia praecox*[76], bajo su superficie de apariencia caótica subyacía, como hemos explicado, la lógica del sentido.

Un perro andaluz se estrenó el 6 de junio de 1929 en el Studio des Ursulines, de París, en presencia de Picasso, Cocteau, Le Corbusier y todo el grupo surrealista, salvo Benjamin Péret, que estaba en Brasil. También la vio allí Eugenio Montes, y a Dalí le gustó tanto la crítica que publi-

[74] Salvador Dalí, *El mito trágico de* El Ángelus *de Millet*, cit., págs. 81 y 84.

[75] Salvador Dalí, *Babaouo*, Barcelona, Labor, 1978, págs. 97-98.

[76] Luis Buñuel, *op. cit.*, pág. 283; Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *op. cit.*, pág. 42.

có éste en *La Gaceta Literaria*[7] que reprodujo parte de ella en su autobiografía. Escribía Montes que «Buñuel y Dalí se han situado resueltamente al margen de lo que se llama buen gusto, al margen de lo bonito, de lo agradable, de lo sensual, de lo epidérmico, de lo frívolo, de lo francés. Sincronizado con un trozo de film, el gramófono (lirismo, drama) tocaba *Tristán*. Debía tocar la jota de la Pilarica. La que no quería ser francesa. La que quería ser baturra. De España. De Aragón. Del Ebro, Nilo ibérico». El 24 de junio. Buñuel escribió a Dalí informándole del éxito obtenido y diciéndole: «Con todos los que puedo hablar les ruego tengan en cuenta tu primer papel en la *concepción* del film. [...] El artículo de Montes no está mal: siento que miente a la jota vil y al puerco Ebro». Y este protagonismo explica por qué Buñuel antepuso el nombre de Dalí al suyo en la autoría del guión en las portadas de su película.

[7] Eugenio Montes, «Un chien andalou», *La Gaceta Literaria*, núm. 60, Madrid, 15 de junio de 1929, pág. 1.

Salvador Dalí en Cadaqués, fotografiado por Luis Buñuel, 1929. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

ARTE Y CIENCIA.
VARIACIONES SOBRE TRES TEMAS DE BUÑUEL Y DALÍ

Juan José Lahuerta

Todos los miembros del Colegio de Cirugía
reunidos no podrían expresar el movimiento
de un músculo como lo hizo Tintoretto.

JOHN RUSKIN

I

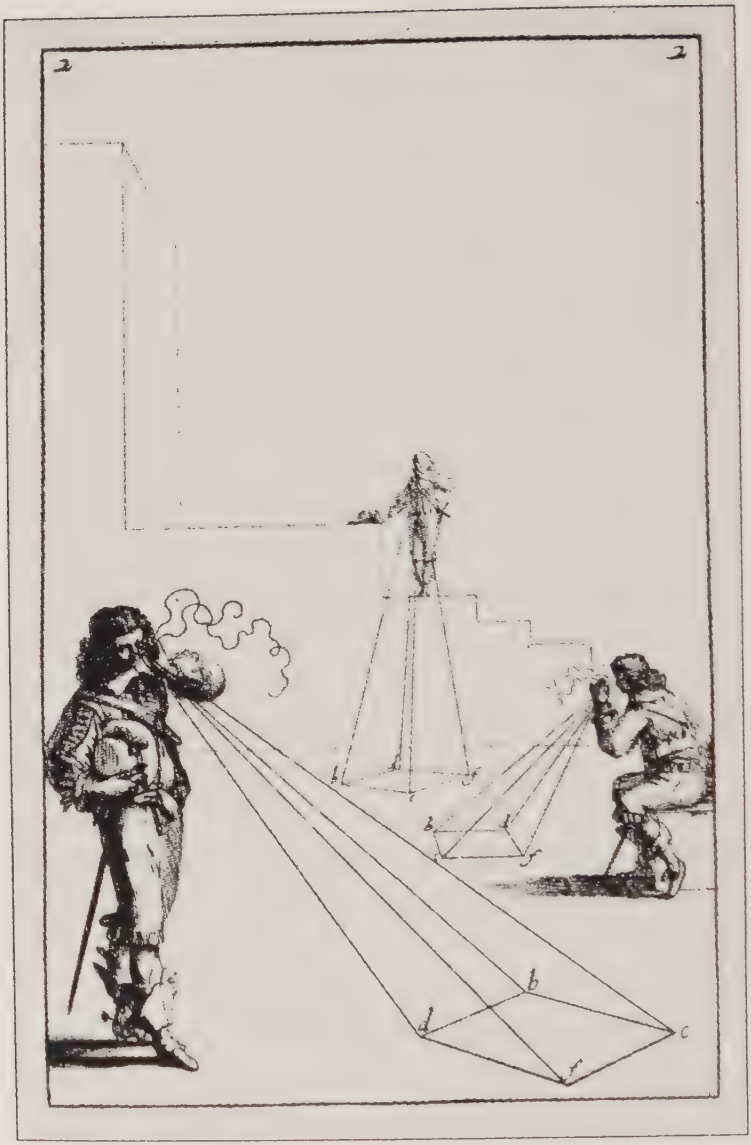
«Ocho años después» —aunque en verdad tan sólo un minuto o dos— de que el ojo izquierdo de Simone Mareuil haya sido reventado por la navaja de afeitar, la encontramos de nuevo indemne, sentada en una silla, en medio de una habitación con cama y ventana al fondo, contemplando atentamente un libro grande que sostiene entre sus manos y apoya en su regazo. En la calle, algo, no importa ahora qué, la distrae e inquieta; se levanta bruscamente para acercarse a la ventana y deja caer el libro. Durante un instante brevísimo —un par de segundos— vemos cómo éste se abre —bien es cierto que demasiado mecánicamente, como si su lomo fuera una especie de engranaje o gracias a algún ignorado resorte— por una lámina que representa *La encajera* de Vermeer. Tenemos el tiem-

Fotograma de *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, 1929.
Jan Vermeer, *La encajera*, ca. 1669. Óleo sobre lienzo, 24 x 21 cm. Musée du Louvre, París.
© Photo RMN / © René-Gabriel Ojéda.

po justo de advertir que el libro ha ido a parar —o a encajarse, precisamente— entre dos objetos: una trampa para ratones ocupada por un par de ellos, vivos, y una caja con una jeringuilla. *In icto oculi* podría ser el lema de este plano fugaz pero tan minuciosamente preparado en una película que se ha iniciado, además, cortando aparatosamente un ojo, porque, en efecto, no se nos permite contemplar la naturaleza muerta que forman libro, trampa y jeringuilla, sino tan sólo verla en un abrir y cerrar de ojos, vista y no vista, de modo que si, como pudiera ser, contiene una *vanitas*, no estará en ella misma, en el valor y la disposición simbólica de sus elementos y en la reflexión que nos proponen, sino en su tiempo de exposición extraordinariamente veloz, convertido para nosotros en ocasión pasajera o, mejor, perdida. Aunque ¿ocasión de qué? La encajera se inclina sobre su trabajo con una atención extrema; entre los dedos de su mano izquierda sujeta los bolillos que, convertidos en mástiles, transforman los hilos en cables tensados. El ángulo agudo que dibujan señala intensamente el punto de máxima concentración situado en la punta en que, protegidos por la barrera del meñique, se juntan los dedos de la otra mano: un solo punto para la punta de los tres dedos y el vértice de los hilos. Y para los rayos de los ojos, los de la encajera y los del pintor, que ha clavado ahí exactamente la vista y que ha puesto ahí también —una cosa sigue a la otra— la punta de su pincel, finísimo pero *pennello* al fin y al cabo, sostenida por el pulso firme que requiere o exige el gesto instantáneo —¡tac!— de pintar un punto y punto —de acertar a la primera—. La encajera se concentra eternamente, aislada de todo lo demás,

del mundo, absolutamente sola y sorda, en la vacuidad puntiaguda y exasperante que es el siguiente lazo o nudo del adorno que teje. Exactamente igual que el pintor, quien, sin embargo, con su toque, convierte el instante —propiamente, lo que no existe— en detención y eternidad. La encajera se fija en el movimiento de dedos, hilo y bolillos que exige el tejido de un punto como los demás, tan extraordinariamente preciso como absolutamente idéntico al anterior y al siguiente, y el pintor fija en ese gesto intenso y suspendido su propio gesto, en esta ocasión —su ocasión— único y trascendente, orgullosamente liberado de la tela de Aracne —como demuestra su firma en la parte derecha del cuadro, dicen que sobre la pared del fondo aunque, en verdad, escrita en el aire corpuscular de la pintura—. Los dedos de la encajera tocan directamente el hilo, los bolillos y el adorno que tejen, y los del pintor, en cambio, aunque el gesto es parecido, no tocan más que el pincel que los separa de la pintura y la tela. El adorno repetitivo que la encajera teje, el *pattern* de su encaje, está en las antípodas del toque instantáneo de Vermeer, representado por el mismo punto, pero dirigido por la vista, y no la vista por los dedos. La encajera mira con atención pero tan sólo para comprobar que sus dedos mueven los hilos como estaba establecido; Vermeer, en cambio, pone el pincel que sostiene entre sus dedos donde antes ya ha puesto el ojo. En ese punto, en esa punta aguda, se demuestra cómo la pintura es capaz de conseguir que lo visual y lo táctil se contengan mutuamente: el nudo de la encajera los ata, y en él se anudan los poderes de la pintura. Ése es el punto ínfimo que miran a la vez Vermeer y la

encajera, y que, por causa de los poderes de la pintura justamente, inclinados también sobre la labor, nuestra labor, miramos nosotros. Si nos concentramos —y nos costará bien poco hacerlo— en los dedos de ella notaremos sin remedio palpitar nuestras propias yemas bajo la presión de los lazos de los hilos tensados; nuestra vista, como la de ella, se hace táctil justamente en el punto en que el tacto es máximo: la punta de los dedos. Ver es tocar, o, mejor aún, tocar (está) *por* ver, porque los lazos que aprietan nuestros dedos están en nuestros ojos, se cierran alrededor de nuestras pupilas, los notamos apretando nuestras yemas, y hay que ver cómo los notamos. Los dos hilos tensados formando un ángulo agudo —ese detalle microscópico, agresiva punta de flecha en la que la encajera *nos* concentra— me han recordado siempre aquellas líneas con las que en algunos tratados de perspectiva antiguos se representaba la pirámide visual, surgidas rígidamente del ojo del espectador y proyectadas sobre las cosas, y especialmente a un grabado de Abraham Bosse, *Les perspecteurs*, realizado para el tratado de Desargues en 1648, unos quince años antes —más que ocho, pero no mucho, ciertamente— de que Vermeer pintara el cuadrito que con razón nos obsesiona. En él vemos a tres hombres vestidos como los que suelen ocupar las cálidas estancias de sus cuadros, aunque en esta ocasión moviéndose en el espacio transparente y glacial de una construcción perspectiva. En primer término, a nuestra izquierda, hay uno de pie; un poco más allá, a la derecha, vemos al segundo, sentado sobre un cubo, mientras que el tercero está al fondo, de frente en el centro, subido a una esquemática escalera. Sus posturas, gra-



Abraham Bosse, *Les perspecteurs*, 1647-1648. Aguafuerte, 130 x 85 cm. Bibliothèque Nationale de France, París.

ciosas, son distintas, pero el gesto es el mismo: los tres sostienen el sombrero en su mano derecha y se llevan la izquierda a los ojos, agarrando con ella y estirando los cuatro hilos en los que se han convertido las líneas imaginarias de la pirámide visual, clavados —y clavadas— en el suelo en cuatro puntos, vértices de un cuadrángulo. A través de una acción que requiere una cierta fuerza, de una tracción que se produce del suelo al ojo, se representa una proyección abstracta cuyo recorrido sigue la dirección contraria, del ojo al suelo, aunque a nadie puede escapar lo peligroso del gesto, y nada cuesta, puestos a imaginar, sentir el latigazo en el ojo si el hilo tensado se rompiese —Dios, el ojo que todo lo ve, nunca lo permita—. Así que, para representar esa entelequia que son los rayos visuales, Abraham Bosse no ha encontrado mejor solución que hacerlo a través de la fuerza del brazo. Músculo y visión: la mirada se hace visible gracias a una contracción muscular en la que el ojo se la juega. Observen el vértice de esas pirámides visuales y cómo al otro lado, al lado del ojo, los hilos se encrespan en una extraña vibración que recuerda, por qué no, al nervio óptico, paradójica e inesperadamente visible él también. El enredo eléctrico que hay dentro del ojo está también detrás de la mano: contra la abstracción de la pirámide visual, sólido geométrico, está la descarga que lía los cables. El brazo, la mano y el ojo, el músculo y el nervio, son tan físicos que vuelven corpóreos a esos tres caballeros: lo que se ve, pesa y siente hasta la exasperación. También los hilos de la encajera los tensan sus ojos, y, gracias a los del pintor y a sus habilidades, los nuestros, para que sintamos lo visto en los dedos, aun a riesgo de per-

der los ojos. Seis ojos se concentran en ese punto del que los hilos tiran; en la íntima calma absorta de la pequeña encajera nos atrae una tracción monumental, una infinita tensión cuyas consecuencias vemos a su derecha: del costurero, en efecto, brotan como de una herida los hilos blancos y rojos, hilillos de leche y sangre de la pintura más dulce. Con razón en su diario los hermanos Goncourt calificaron la pintura de Vermeer de lechosa, y de mantecoso su entramado; y a él mismo, por cierto, de endiablado pintor. No cabía menor sorpresa: leche y sangre, una fuente para cada ojo. Ahora bien —y para volver de una vez al principio—, en las obras de Dalí y Buñuel no hay más encajera —o casi— que la de Vermeer: las suyas, para ser precisos, son costureras. Cose Ana María en algunos bocetos y en un cuadro de 1926; cose Katy Jurado en *El bruto*; cose Simone Signoret en *La muerte en el jardín*; cose Jeanne Moreau en *Diario de una camarera*; borda Catherine Deneuve en *Belle de jour*, y zurce, en fin, Augusta Carrière en *Ese oscuro objeto del deseo*, entre otros muchos casos que me dejo. Pero borden, cosan o zurzan, lo que tienen entre sus dedos es siempre una aguja, y no unos bolillos. Las infinitas sutilezas con las que Vermeer halaga y amenaza nuestros ojos, trasladando el tacto a ellos y la vista a las puntas de los dedos, ahorcados dedos y ojos por los lazos correderos de los hilos, quedan reducidas en las sucesivas versiones de Buñuel y Dalí a casi nada. La aguja que atraviesa la tela una y otra vez empujada por los dedos, la punta de acero junto a la carne de las yemas, todo hace previsible el pinchazo con el que, por cierto, se abre la siniestra historia de Blancanieves: una mujer embarazada cosiendo

junto a la ventana que distraídamente, al *mirar a través*, se pincha el dedo. Las tres gotas de sangre sobre la nieve que esa mujer encuentra tan hermosas nos proponen la misma combinación cromática que los hilos de Vermeer, rojo y blanco, aunque con una mesura que no existe en el desbordamiento de aquellas fuentes, producido en plena miniatura e incontenible; pero, sobre todo, pinchándose al quitar la vista de la punta de la aguja para mirar por la ventana, esa mujer separa lo que Vermeer magistralmente, y con el consiguiente peligro, había unido: el ojo y el dedo. Por un lado la vista se desconcentra y por el otro, en consecuencia —por no decir en compensación—, se pincha el dedo, y aunque la punta de la aguja va seguida de un ojo que estira el hilo, los ojos de la mujer quedan intactos para admirar la belleza de esas tres gotitas, bien poca cosa, producto de una descompresión. En definitiva, que la aguja pincha el dedo para no herir el ojo, o para salvarlo, y aunque tratándose de Dalí y Buñuel eso parezca mentira, no es difícil imaginar sobre la tela blanca —ese velo que algún sátiro descorrerá— la gotita de sangre de esas mujeres que en sus obras cosen también, casi siempre, junto a una ventana, y que tendrán que distraerse para pincharse —y distraernos—. ¿Qué tiene que ver la penetrante e instantánea intensidad con la que podemos llegar a sentir las cosas que ven nuestros ojos en las yemas de nuestros dedos y viceversa con el vago malestar aprensivo del que espera el pinchazo? En *La encajera* dos hilos como dos riendas nos atrapan y guían hacia la concentración sin límites de un punto, mientras que ante la punta de la aguja de acero tan sólo experimentamos el temor —ansioso en su

momento, pero por lo demás no muy grave— del pinchazo, y no, por cierto, en nuestro dedo, sino en el de ella, ligera piedad que nos conmueve por anticipado porque eso podría pasarnos a nosotros, tal vez «ocho años después», quién sabe, así de escrupulosamente nos identificamos con el dolor de los demás. Pero, frente a los poderes inmensos que la pintura desplegaba en el pequeño Vermeer, donde ver era tocar y tocar ver sin distracción posible, y donde verdaderamente los ojos y los dedos nos eran arrancados, concentrados como estábamos *hacia fuera*, ¿qué diablos significa todo esto, tanta aprensión y tanta distracción? Volvamos a la naturaleza muerta de *Un perro andaluz*, compuesta, ya lo habrán notado, después de que Simone Mareuil haya tirado el libro al acercarse, precisamente, a mirar por la ventana, distraída de lo que hacía y angustiada por lo que quizás va a ver. La jeringuilla es la aguja que la encajera no tiene, y la jaula de los ratones, hecha de tela metálica, es lo contrario del tejido suave que, tal como ha tramado el pintor, teje para nosotros la encajera, desbordado en madejas mantecosas de sangre y leche. Eso, ya lo hemos visto, sí que es endiablado, y no los ratones vivos, aunque en las naturalezas muertas representasen siempre al diablo, ni esta truculenta evocación de clínica y laboratorio en la que todo ha sido premeditadamente dispuesto para provocar nuestra aprensión y nuestro asco —por el diablo, por los ratones, por la inyección—, y en la cual, a causa de una siniestra empatía que bien poco tiene que ver con los placeres de aquella otra que tanto hemos ido describiendo, acabamos por ser nosotros mismos los ratones

caídos en la trampa y listos para el experimento. A estas alturas ya no hará falta que diga que ese plano de *Un perro andaluz* no es un homenaje a *La encajera* de Vermeer, aunque diciéndolo es como me animo a comprender la *vanitas* que contiene. Que los elementos que la forman —instrumentos de clínica y laboratorio— nos recuerden los peligros de la infección y la enfermedad, pero también los medios para prevenirla y curarla, tendrá que ver, digo yo, con los dos primeros significados que, aparte del literal, cualquier alegoría tiene según la hermenéutica tradicional, es decir, los referidos a los misterios de la fe y los órdenes de la moral; el tercero, el significado anagógico, aquí también, como siempre, resume y contrapuntea a la vez los anteriores, ya que laboratorio y clínica se refieren bien claramente a las postrimerías del hombre. Aunque, en verdad, todo esto es una tontería, y no sirve más que para demostrar que con cualquier cosa se puede componer una *vanitas* —o armar una interpretación psicoanalítica. La auténtica representación de las postrimerías del hombre se hace aquí mucho más cruelmente, con un poder de devastación mucho más grande, a través de la exhibición de las postrimerías del arte. La jaula y la jeringuilla, por sí solas, no son sino fruslerías sin importancia, además de aparatos del tremendismo de nuestros autores, pero puestas en un abrir y cerrar de ojos junto a *La encajera*, sin darnos tiempo a notar sus maravillas, significan el triunfo de la evidencia más desoladora, a través de unos objetos que interpretan por nosotros, *in icto oculi*, lo que nosotros ya no vemos ni tocamos. La tela metálica de la jaula y la aguja de la jeringui-

lla representan la farsa con la que se pretenden glosar para nosotros las madejas y el *punctum*, suave y duro, de aquel cuadro. Aquí, donde la encajera ha sido sustituida por el científico y el médico, todo es advertencia y admonición, y en lugar de tacto y mirada, hay fe, hay moral y hay muerte —no hará falta que recuerde aquí la fe, la moral y la muerte de la «posición moral del surrealismo»—. *La encajera* se ha hecho patente en la más sustractiva de sus interpretaciones posibles: la del dedo pinchado por una distracción y la de la herida que se infecta. Abolido el tiempo que requieren la mirada y el tacto, sustituido el *otium* por la vacua evidencia surgida del paso del fotograma, o sea por las nuevas delicias del ocio de masas, nada queda de los poderes de la pintura, así que la lámina de esa pintura en ese fotograma es *la* calavera —lo que faltaba—. Que el lomo del libro funcione como una bisagra desengrasada tal vez no responda tan sólo a un problema técnico: se abre, en verdad, como la tapa de algunos ataúdes que el cine mismo ha hecho famosos, y casi lo oímos rechinar. Ese libro al que la lámina de Vermeer ha sido encolada dice: «travaux d'achèvement», y lo que aquí se acaba, aunque no tan trabajosamente, puesto que se trata en realidad de una demolición, ya vemos lo que es. Simone Mareuil y todas las costureras miran por la ventana con la «razón implacable» del cámara que, cómo no, es un cirujano: sólo tres bellas gotas de sangre sobre el lienzo. El ojo cortado ya no puede mirar: peor para él —pero peor aún para nosotros que ya no vemos sino la oscuridad tremenda, barroca, implacable también, que nos hunde al fondo de sus cuencas vacías.

En otro momento Simone Mareuil regresa a la habitación y descubre en el tórax de una mariposa posada en la pared una calavera. En las naturalezas muertas —para seguir con lo nuestro—, las mariposas, muy abundantes, suelen ser símbolos de resurrección, y así ha sido interpretada a veces también esta mariposa de *Un perro andaluz*. Sin embargo, lo que la mujer descubre con el ceño fruncido y los ojos entornados, y lo que la cámara nos indica cerrando su diafragma sobre ella, es la calavera, y no la mariposa: los signos de la muerte llegan volando y están donde menos se espera. La calavera es una pieza imprescindible en cualquier *vanitas*, pero aquí no hablamos de una calavera propiamente, sino de su aparición fantasmal. La calavera se deja ver como una sombra, como un reflejo deformado, como un espectro que se aparece de repente sin que lo haya convocado nadie, y que anuncia de ese modo la presencia de la muerte rondando lo cotidiano. Al contrario de la materialidad que exhiben las calaveras amarillentas de las *vanitas*, puestas sobre un libro o una bandeja, ajadas, con su mandíbula desencajada y las moscas posándose en su occipital, moscas que están ahí para recordar la descomposición de los cuerpos, nuestra calavera es incorpórea, puro presentimiento, súbito golpe de viento helado, niebla del ángel exterminador —por decir algo—. En muchas *vanitas* la calavera se manifiesta a través de su representación anamórfica o como un *trompe-l'œil*, de modo que el carácter engañoso de las imágenes pintadas, motivo de reprobación de todos los

Hans Holbein, *Los embajadores*, 1533. Óleo sobre madera de roble, 207 x 209,5 cm. National Gallery, Londres. © National Gallery, London.

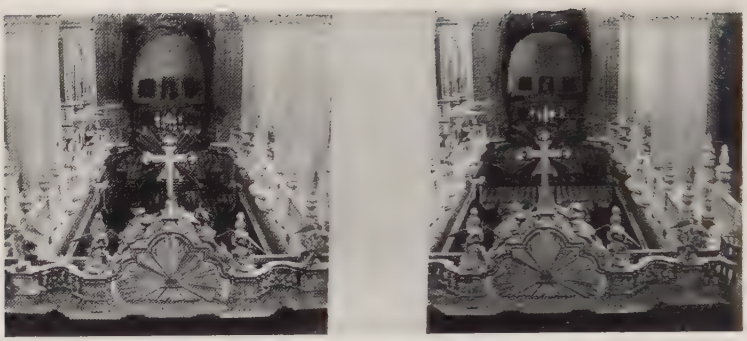
moralistas, es puesto así en su sitio, curiosamente, por el procedimiento de exagerar hasta el límite las aberraciones de la visión. Falsas apariencias que, paradójicamente, nos revelan la única verdad, como en el famosísimo cuadro de Hans Holbein *Los embajadores*, en cuyo aire, rozando el suelo, flota un objeto extraño, incomprensible «hueso de sepia», como lo llama Baltrušaitis, que resulta ser la anamorfosis de una calavera, y que Dalí reprodujo —o lo intentó, al menos— en el amontonamiento de huesos fusiformes sobre un teclado del retrato de Emilio Terry y en las sucesivas sodomizaciones de pianos por cráneos atmosféricos de otras pinturas de los años treinta. Aunque, en verdad, el modo en que la calavera de la mariposa hace su aparición en *Un perro andaluz*, cerrándose a su alrededor el iris de la cámara y abriéndose al mismo tiempo nuestra pupila, creciendo como una mancha velluda, sin solidez, hasta ocupar toda la pantalla en gran primer plano, tiene mucho que ver con el juego popular de las imágenes superpuestas, y, en particular, con un tipo de tarjeta postal muy célebre a principios del siglo XX —cuya influencia, dicho sea de paso, sobre la obra de Dalí y sobre los mecanismos de construcción de su imagen paranoica es mucho más determinante de lo que hasta ahora se ha reconocido (mucho más, desde luego, que las *teste composte* del melancólico Arcimboldo y otras referencias cultas por el estilo)— en la que una pálida calavera que ocupa toda la superficie de la tarjeta surge desde el fondo de la apacible y confiada reunión de un par de niños o de una pareja de amantes a ambos lados de una mesa o un velador. La escena suele ser exterior, nocturna, y las velas y el

Fotograma de *Un perro andaluz*, y tarjetas postales de los años 1910.

humo, como en cualquier *vanitas* que se precie, casi nunca faltan. El funcionamiento, perfectamente establecido, es siempre el mismo: la mandíbula es la mesa redonda o la curva del mantel, las dos hileras de dientes son las botellas y las copas alineadas sobre la mesa y dobladas por su reflejo, las fosas nasales son una sombra o algún objeto oscuro interpuesto entre los dos cuerpos —las copas levantadas para brindar, un perrito de lanas, las manos unidas de los amantes, las bocamangas de Pierrot—, las cuencas de los ojos son siempre las dos cabezas, mientras que, en fin, la bóveda craneal es un arco que, enmarcando a la pareja, se abre sobre un espacio iluminado que contrasta con la oscuridad del primer plano en el que ambos se encuentran y donde todo es visto a contraluz. La luz, pues, asciende desde el fondo de la imagen y deja a la pareja entre su foco y nosotros; del mismo modo surge la calavera: de una profundidad que está detrás de las figuras pero que acaba absorbiéndolas y ocupándolo todo. La aparición de esa calavera, pues, muchas veces acompañada de sentencias que aluden a la fugacidad de las cosas —«aujourd'hui rose, demain...»—, se produce en una doble dirección: hacia dentro, en la confianza sin preocupaciones de la pareja representada, que no puede verla, y hacia fuera, entre las manos del receptor de la tarjeta, en principio igual de confiado, pero que sí la ve. La amenaza que se esconde en la aparente inocencia de la imagen debería servir de advertencia a dicho receptor, y, sin necesidad de escribirlo, el mensaje del remitente sería el admonitorio: ¡arrepiéntete! Pero, bueno, ¿quién va a creer en eso en serio? Ahí están, es cierto,

todos los elementos de una *vanitas*, pero presentados sin solidez, como transparencias y transfiguraciones, como apariciones o, para decirlo de una vez, como fantasmagorías. Con las fantasmagorías y no con la *vanitas* clásica, en efecto, es con lo que estas postales entroncan: humo y sombras, esqueletos y momias ensangrentadas, trasgos y espectros —más tarde Dalí distinguirá entre ellos—, diversiones populares, en fin, en las que el mayor placer está en dejarse asombrar y aterrorizar, y, en definitiva, en confundirse sin pensarlo dos veces con la multitud dejando hacer a los embaucadores. A principios del siglo XX, las tarjetas postales —dentro de lo que cabe— se habían convertido en un gran fenómeno de comunicación y entretenimiento de masas, y se enviaban por eso, por diversión: en esas calaveras, pues, que repetían siempre el mismo mecanismo y que se editaban y circulaban a miles, nadie podía sentir la solemnidad de un *memento mori*, sino ver tan sólo una curiosidad del género de lo truculento, por un lado levemente *démodé*, porque recordaba los efectos de las antiguas fantasmagorías o, mejor, de las linternas mágicas caseras, que, aunque cercanas, ya no se llevaban mucho, pero, por otro, puesto al día, con ventaja, por los fantasmas y calaveras que ahora aparecían para dar miedo y hacer reír en las películas. De modo que, mira por dónde, hemos vuelto al cine. Y también, por cierto, siguiendo ese juego entre lo *démodé* y lo popular, al surrealismo. Así que la aparición de la calavera en la mariposa será eso, cine y surrealismo, los grandes nuevos embaucadores. Y puestos ya a dar saltos mortales, ¿por qué no seguir? En la obra de Buñuel hay algunas calaveras, aunque, la verdad, no tantas;

Salvador Dalí, *Bailarina calavera*, 1939. Óleo sobre lienzo, 24,5 x 19,5 cm.
Colección particular.



Fotografía estereoscópica retocada por Salvador Dalí. s. f. Fundació Gala-Salvador Dalí. Figueres.

en la de Dalí, en cambio, abundan bastante, y muchas de ellas se aparecen como en esas tarjetas postales. En ocasiones repitiendo literalmente su formato y su funcionamiento, y en otras como momentos del proceso de obras más ambiciosas —por no hablar de la famosa transformación del rostro de Mae West en sala de estar, culminación exacta de sus mecanismos y efectos—. Quiero, sin embargo, detenerme en un caso aparentemente marginal, la fotografía estereoscópica del interior de una iglesia que Dalí retocó lo justo para hacer que del fondo del altar surja la calavera de marras: el arco es, como de costumbre, la bóveda craneal, los cuadros del altar las cuencas de los ojos, el sagrario las fosas nasales y los cirios la dentadura. Da que pensar que Dalí haya reconocido a ese fantasma en una fotografía estereoscópica, una diversión popular hermana de la linterna mágica, que ofrece a la mirada, encerrada en su aparato y aislada de todo lo demás, una multitud de objetos planos, incorpóreos y sin embargo exageradamente, casi hirientemente palpables, separados sin otra relación

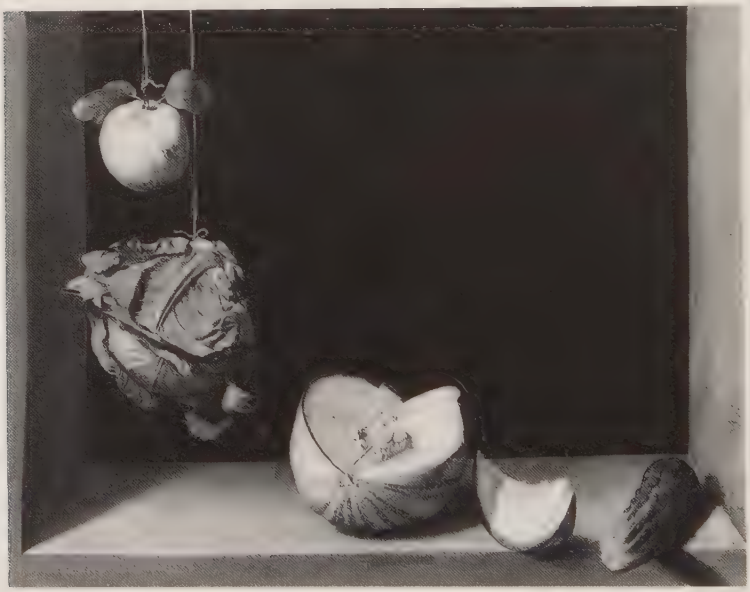
que la profundidad del vacío que se abre entre ellos. Aunque, en verdad, es el deseo exasperado de profundidad de la mirada misma, obligada a saltar espasmódicamente de un objeto a otro, lo que crea esa profundidad fantasiosa, como es fantasiosa la tangibilidad exacerbada de las cosas que llenan esas fotografías, en las que convulsivamente, de una en una, los ojos tienen que detenerse. Si pudiésemos mirar con el instrumento adecuado la fotografía retocada por Dalí, veríamos flotar, inmensa y transparente, ocupando la nave entera de la iglesia, esa aparición, pero, al mismo tiempo, no podríamos dejar de sentir, en primer término, la exasperante materialidad, la cosidad histérica del gran crucifijo que remata la cornisa del coro, arañando con sus rayos literalmente nuestros ojos. Ese vaivén cruel al que se somete la mirada es típico de la fantasmagoría y del cine: cuanta más atención se exige, menos conciencia se pone; en vez de todo es nada, como decían las antiguas *vanitas*, todo es algo, o todo es *cosa*, dicen éstas. La navaja corta el ojo y ese mismo ojo cortado se concentra en el fantasma de una calavera —calavera: al fin y al cabo, el nombre de una mariposa—. La muerte se presenta en las postrimerías de Valdés Leal *in icto oculi* para que los obispos y los caballeros se pudran eternamente; los obispos vestidos de pontifical que se pudren en las rocas del Cap de Creus, sin embargo, ya no lo hacen en un abrir y cerrar de ojos, sino gracias al paso rítmico del fotograma: todo es posible por muy poco, y a estas alturas ya hemos visto, en el cine, muchos cuerpos pudrirse a toda velocidad, aunque también muchas carnes marchitarse película tras película. Y ya que antes hemos hablado de la anulación de los poderes de *La encajera*

en el cine, recuerden ahora el modo en que, más allá del cine, en un escalofrío de iglesia helada, surge la efigie funeraria del obispo de Toledo cuando sobre ella se inclina la tersa carne cinematográfica de Catherine Deneuve en *Viridiana*. Cuanto más es el obispo de mármol de este mundo, tanto más aún lo es la carne de Catherine Deneuve del otro. En fin, que la Señora Moda es la Señora Muerte: me temo que el cine siempre confirma lo que ya sabíamos, aunque lo peor es que, al contrario de lo que hace el arte, no nos da a elegir. Quiero decir que en el cine lo visto y no visto es lo visto, y basta.

3

Esa mariposa con calavera, más aun que a los entomólogos, había interesado siempre a los moralistas. William Holman Hunt la puso en la mano del pastor que por cortejar a una muchacha abandona distraído su rebaño: al tiempo que le regala esa mariposa envenenada, se pierden las ovejas. No hará falta recordar aquí el simbolismo cristiano del rebaño y el pastor; sí, en cambio, que Dalí usó ese cuadro para ilustrar un artículo suyo publicado en *Minotaure* en 1930: «El surrealismo espectral del eterno femenino prerrafaelita». Aunque no lo menciona en el texto, no solo reprodujo su imagen sino también un detalle de la mano del pastor, primer plano pues, de nuevo, de mariposa con calavera. Con esa imagen y la palabra «espectral» en el título, podríamos

volver con ventaja a cosas ya dichas, pero no lo haremos. Lo que ahora más bien nos interesa es el modo un tanto extraño en que Dalí pone en relación esas lánguidas mujeres prerrafaelitas con la catenaria, es decir, la curva parabólica, a cuya definición dedica, en ese artículo, un epílogo: no sólo las arrugas de sus ropajes, viene a decir Dalí, sino también sus largos cuellos estirados siguen el perfil de esa curva, en este segundo caso sosteniendo en su desarrollo la nuez de Adán, que los franceses, sin duda con más propiedad, llaman *pomme*. «El peso de la manzana de los cuellos curvos, físicos y morales, del prerrafaelismo», escribe Dalí. Pues bien, repasemos lo físico y lo moral. Respecto a lo segundo, bastará recordar que en muchas representaciones antiguas los frutos que cuelgan de las ramas del árbol de la ciencia del bien y del mal son, justamente, calaveras, de modo que no es muy difícil interpretar que aunque aquí hayan cambiado las tornas y sea el pastor quien regala a la muchacha, esa calavera espectral es la manzana y viceversa; además está claro que, como buena Eva, ella, por necesidad, *ya* ha caído, y es como siempre la tentación, así que no vamos a detenernos ante tanta evidencia. Más nos interesa, ya lo hemos dicho, lo primero, lo físico, la extraña imagen que nos hacemos mentalmente de esa parábola en cuyo recorrido cuelga la manzana. Aunque, puestos a entretenernos pensando en todo, no tan extraño: ¿o es que no siguen por regla general las frutas y verduras presentes en las naturalezas muertas de Sánchez Cotán una curva parabólica? En su bodegón más famoso, un membrillo, una col, un melón y un pepino forman, de izquierda a derecha, de arriba abajo y de



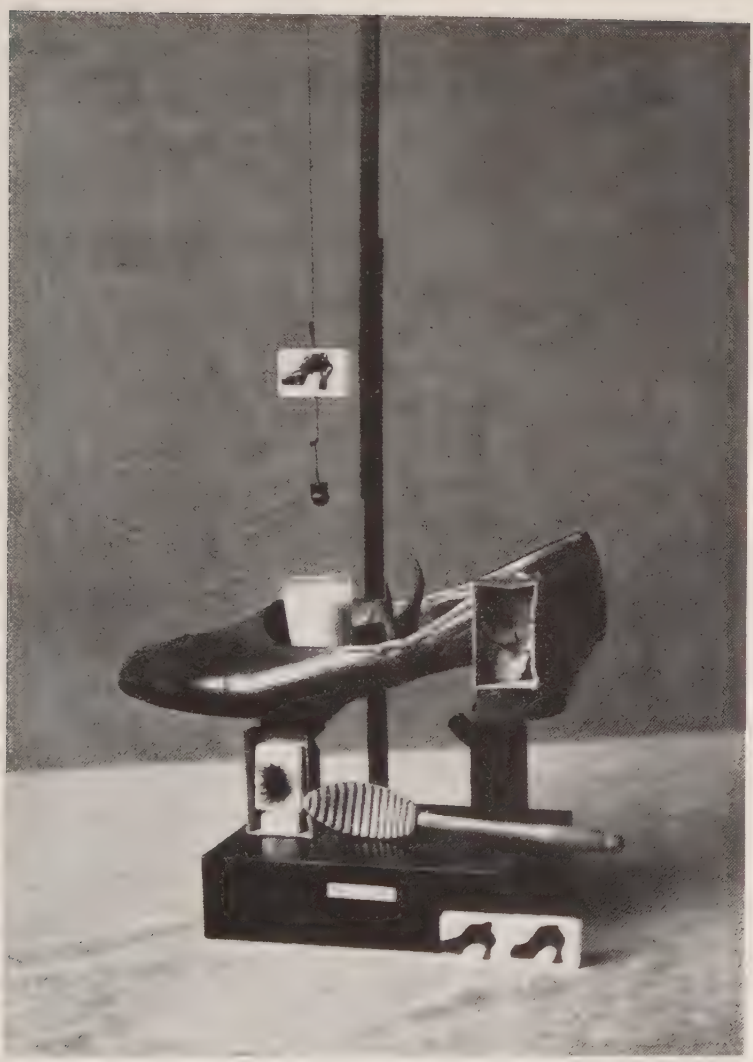
William Holman Hunt, *El pastor a sueldo*, 1851-1852. Óleo sobre lienzo, 109,5 x 144,5 cm. Manchester Art Gallery, Manchester. © Manchester City Galleries.
Juan Sánchez Cotán, *Membrillo, repollo, melón y pepino*, ca. 1602. Óleo sobre lienzo, 68,9 x 84,46 cm. San Diego Museum of Art (donación de Anne R. y Amy Putnam).

dentro afuera, esa curva, exagerada por el fondo negro, por el marco de la despensa que prolonga el del cuadro mismo, y, sobre todo, por la continuidad cadencial de las frutas y verduras, separadas regularmente y aisladas unas de otras, con lo que, exaltando su posición relativa, se intensifican hasta la exasperación no sólo sus texturas, sino, sobre todo, sus formas geométricas. En la parábola descendente que forman todas las piezas, las dos primeras, el membrillo y la col, parecen exagerar esas cualidades, ya que en lugar de reposar en el poyo, como las otras y como es habitual, cuelgan suspendidas de una cuerda, convertidas en figuraciones perfectas de la gravedad. El reposo glacial en que ahora se encuentran esconde una gran energía en potencia, representada por la cuerda en tensión, la cual entra en el espacio del cuadro sin que podamos ver desde dónde. En el volumen, la masa, el peso, la cantidad y la posición relativa de un membrillo y una col colgados de una cuerda, pues, parece contraerse el orden entero del universo, y no me extraña que, subyugados con razón por esa disposición, las frutas y verduras del bodegón de Sánchez Cotán se hayan comparado muchas veces con astros flotando en el silencio sideral de sus órbitas elípticas. Disposición, volumen, peso, masa, textura, o, mejor aún, intocable e inmarcesible hipertextura...: se diría que esas frutas y verduras lo tienen todo excepto hojas y pencas, o pulpa, o carne, y que en la contraposición entre la piel dura y rugosa y la pulpa suave del melón abierto, lo que parece única concesión al olfato y al gusto, sería en verdad una metáfora de la dificultad de la salvación; se diría, digo, que en esta austera composición filosó-

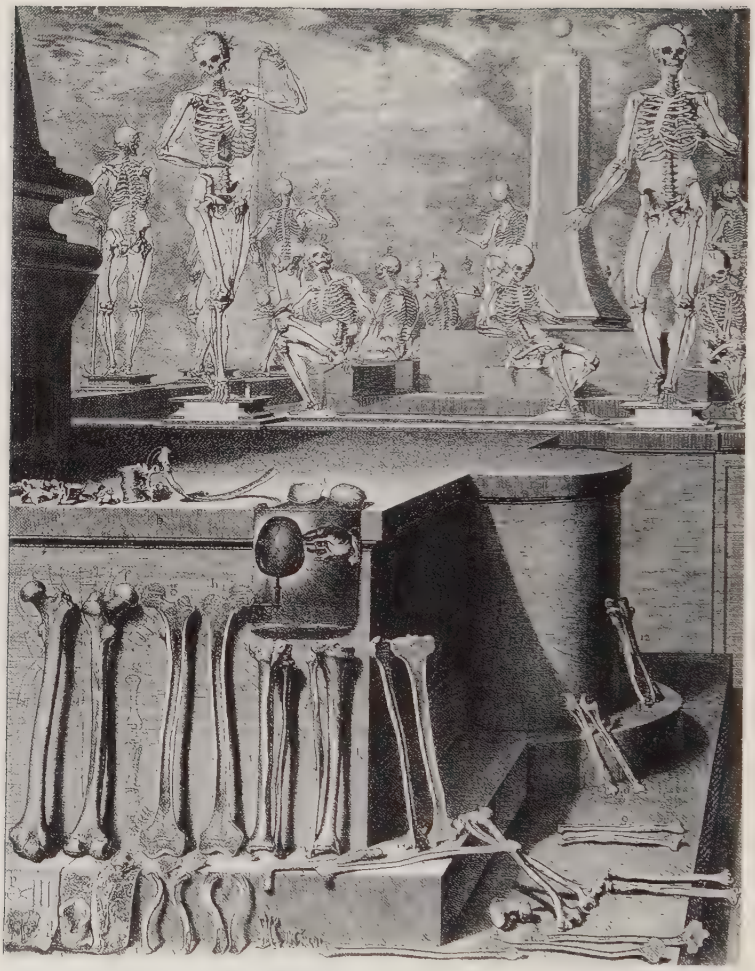
Alberto Giacometti, *Bola suspendida*, 1930-1931. Madera, hierro y cuerda, 60,4 x 36,5 x 34 cm. Centre Pompidou, París. © Photo CNAC / MNAM. Dist. RMN / © Adam Rzepka.

fica, el cartujo nos está señalando el camino a la ataraxia a través de la anorexia. Aunque, claro, filosofan quienes no comen, y lo que se ha dicho tantas veces, que en este bodegón no hay rastro de presencia humana, no es cierto; es verdad, eso sí, que no hay cuchillo o copa, ni instrumento alguno de esos que en tantas naturalezas muertas nos indican que alguien ha estado allí, diciéndonos casi siempre que aquello son los restos de alguna comida, pero está el melón abierto y, sobre todo, la raja, con la pulpa —fíjense bien— cuidadosamente separada de la piel y cortada en porciones. Esa raja no se deja ahí para que se seque o se pudra, sino para comérsela, de modo que no tan sólo hace más intensa la presencia humana que cualquier cuchillo que ya ha cumplido su función de pelar la fruta o cortar el pan, o que copas sucias, o que esas migas que nos dicen que el banquete ya se ha acabado, sino que, al contrario, en medio de tanta austeridad penitencial, evoca el placer que va a llegar en un momento, ahora mismo, al sentir el dulce trozo de melón deshaciéndose en la boca hecha agua. Esa alegría desencadena otras, porque si hay ahí pulpa y raja, también hay dos bolas suspendidas y un pepino. Imagínense aquella potencia pasada al acto en la acción de la mano que todo lo mueve: el vaivén del membrillo y la col sobre la raja o, raja tras raja, la desaparición sucesiva del melón junto al pepino que rebasa, como la raja misma, el límite del poyo. Está claro que el interés que en los últimos tiempos han sentido los críticos anglosajones por este magnífico bodegón y otros parecidos no tiene nada que ver con estos deleites de los sentidos, tan intensos como extensos, como alejados de cual-

quier exceso, sino con su interpretación teológica o formalista, ambas, una por la otra, edificantes. Aunque, para volver a lo nuestro, si es que eso es aún posible, recuerden la tétrica interpretación que con una caja, una raja y una esfera colgante hizo Giacometti de estos temas que intento describirles en su famosa *Bola suspendida*, tantas veces relacionada formalmente con la escena del ojo cortado de *Un perro andaluz*, cuyo mecanismo nos propone deslizar la hendidura de la bola —la «cavidad femenina», la llamaba Dalí con obviedad en su artículo «Objetos de funcionamiento simbólico»— en la arista de la media luna, a pesar de que la longitud de la cuerda lo hace imposible. O, mejor, justamente por eso, ya que este aparato ha sido expresamente diseñado para el acto fallido y la impotencia, la angustia y la frustración. En el mismo artículo Dalí describe su *Objeto escatológico*, una conocida acumulación de objetos perversos cuya palmaria evidencia nos ahorrará, por suerte, descripciones y comentarios. Sin embargo llama la atención que para dirigir el terrón de azúcar verticalmente al vaso de leche tibia que hay en el interior del zapato, Dalí haya dispuesto un vistoso péndulo. Ese hilo en tensión gracias al peso que cuelga de él nos remite a la bola suspendida de Giacometti, péndulo también, y bastaría con acudir a Edgar Allan Poe para poner de manifiesto la relación que, para los amantes de máquinas tan célibes como son nuestro par de objetos, se da entre péndulo y muerte. Pero ya que hemos iniciado esta historia con una catenaria, la curva parabólica de la que colgaba una manzana —o una calavera—, ¿por qué no recordar esas láminas de los antiguos tratados de

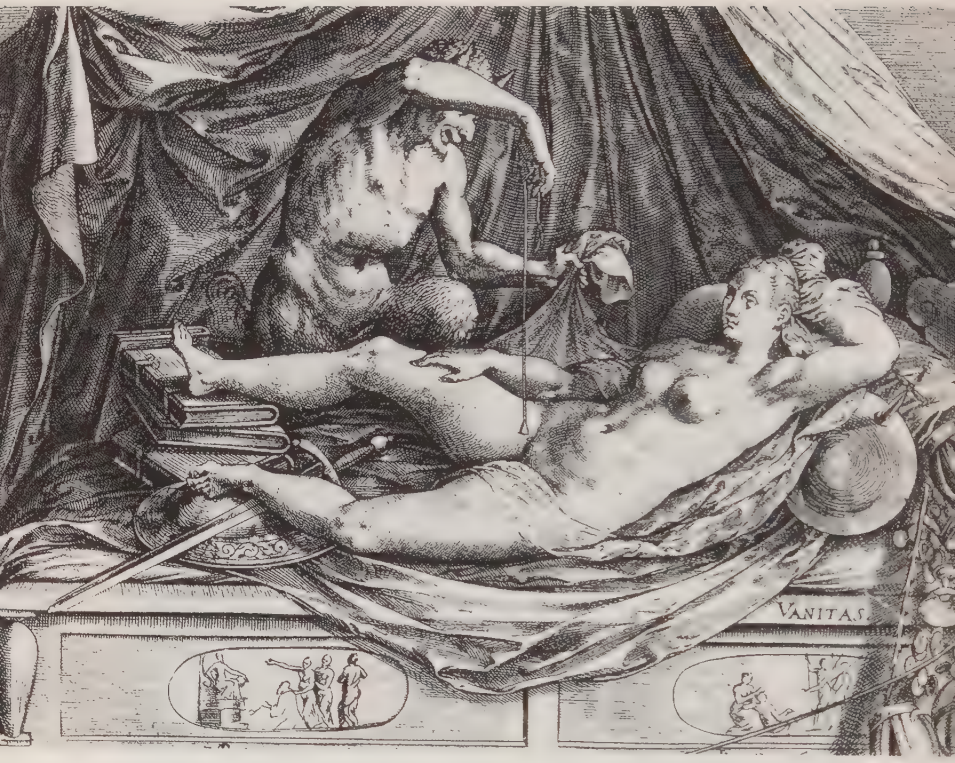


Salvador Dalí, *Objeto de funcionamiento simbólico*, 1931, reconstruido en 1974, 47,5 x 28 x 10 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.



Crisóstomo Martínez, *Esqueletos y arquitectura*, ca. 1685. Grabado.

Agostino Carracci, *El sátiro sondador,* ca. 1590-1595. Grabado.



Jerôme Wierix, *Vanitas*, s. f. Grabado.

anatomía en las que los esqueletos se presentan ante nosotros sosteniendo muchas veces entre sus dedos un péndulo o, mejor, una plomada que señala la vertical que ellos mismos perderán en cualquier momento para volver a ser tan sólo lo que son: un montón de huesos? En un solemne grabado de Crisóstomo Martínez, de hacia 1685, vemos más de una docena de esqueletos desplegando en una escena funeraria las lánguidas posturas de la escultura clásica; uno de ellos, de pie, deja caer la plomada justo encima de la mano de otro sentado en un peldaño, que sostiene una manzana. Una cosa lleva a la otra, pues, pero eso me lleva a pensar aún en otras plomadas. Por ejemplo la de un grabado de Agostino Carracci en la que un sátiro deja caer su plomada —o su sonda, en este caso— en la vertical del sexo de una ninfa, un tema que otros, por cierto, como Jérôme Wierix, habían interpretado como *vanitas*, aunque dejando ver bastante menos. Sí y no, pues; pero sí: la alegría del grabado de Carracci, con gato ronroneante —que no perro fiel—, niño fascinado —*fascinus* tiene para mirar, aunque mire a otra parte—, ninfa entretenida, sátiro en su punto y *uccello* en su jaula, ¿dónde está? Nada de eso cabe en un zapato. Permítanme que les jure, por los poderes del arte, que todas esas cosas fueron un tiempo frutas y verduras de las despensas.

LA «ODA A SALVADOR DALÍ»

Andrés Soria Olmedo

La «Oda a Salvador Dalí» de Federico García Lorca es el primer fruto sustantivo de un debate estético y amistoso entre el poeta y el pintor que el primero caracteriza a la perfección en el verso 105 de su poema: «Nuestra amistad pintada como un juego de oca». Como se sabe, el juego de la oca es un juego de persecución por una sucesión de casillas que los jugadores van ocupando con la ayuda o el impedimento del azar de los dados, que pueden detenerlos, hacerlos retroceder o impulsarlos hacia el final. El poema procede del centro de la relación de ambos. Es un centro de luz y de deseo compartido, donde se mezclan de modo inseparable la seducción mutua, la complicidad en puntos a veces no accesibles a los críticos, el aprendizaje estético y moral al mismo tiempo, el amor, si sabemos discernirlo, el amor con sus mil matices de entusiasmo, sorpresa y promesa.

Todo el proceso de la relación de Lorca y Dalí, incluida la separación final y sus inevitables desavenencias, fue magnífico para los dos en términos de realización artística, aun a costa de disensiones que tendemos a ver como inevitables. Lo fue también para Buñuel, desde luego, el

tercero en concordia y discordia. Pero antes de ese final, en el que las diferencias personales tienen el contrapeso estupendo de la obra lograda, la franja cronológica en torno a la «Oda» es la del idilio compartido y correspondido. De las lecturas apresuradas de cierto biografismo muy difundido ha llegado a desprenderse la idea simplificadora de un Lorca enamorado y perseguidor de un Dalí esquivo, que no se resuelve a concederle sus favores. Así se lo dijo a Alain Bosquet y a otros entrevistadores posteriores. Sólo que quien respondía entonces era ya el «divino Dalí», el personaje autoconstruido y, por supuesto, no muy de fiar.

Por lo referente a testimonios biográficos de este momento, vale más atenerse a las palabras de Buñuel en sus cartas dirigidas desde Francia al confidente Pepín Bello. Son elocuentes incluso en los celos que manifiestan y, además, nos introducen en casi todos los *dramatis personae* del contexto que nos interesa: Federico, Dalí, Bello, Buñuel, el escenario de la Residencia. Datan de un año largo después de publicada la «Oda»:

> En Bretaña, 28 de julio de 1927:
> Recibí una carta asquerosa de Federico y su acólito Dalí. Lo tiene esclavizado.

En agosto de ese año:

> Dalí me escribe cartas asquerosas.
> Es un asqueroso
> y Federico dos asquerosos.
> Uno por ser de Asquerosa y otro porque es un asqueroso.

A 5 de septiembre de 1927:

> Federico me revienta de un modo increíble. Yo creía que el novio es un putrefacto pero veo que lo más contrario es aún más. Es su terrible estetismo el que lo ha apartado de nosotros. Ya sólo con su Narcisismo extremado era bastante para alejarlo de la pura amistad. Allá él. Lo malo es que hasta su obra podría resentirse. Dalí influenciadísimo. Se cree un genio, imbuido por el amor que le profesa Federico. Me escribe diciendo: «Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre. Sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc. etc.». Y es el triunfo fácil de Barcelona. Qué desengaños terribles se iba a llevar en París. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse lejos de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento.

Crítica al esteticismo y París son dos conceptos que nos sitúan al comienzo de otro recodo del camino. Pero en cualquier caso en este momento no cabe presentar a Lorca y Dalí casi como si fueran los cervantinos Grisóstomo y Marcela. Pues ni Lorca se suicida ni su poema es una «Canción desesperada». En cuanto a Dalí, su entusiasmo y su deslumbramiento se plasman en el corpus documental de que disponemos, es decir en sus cartas, incluso cuando critica *Canciones* y el *Romancero gitano*.

Si es verdad, tal como ha argumentado Claudio Guillén, que las fronteras entre los géneros de origen grecolatino como la oda, la elegía y la epístola son borrosas, y si una carta es en realidad, más que la mitad de un diálogo, una pieza de escritura regalada a un amigo, entonces la «Oda a Salvador Dalí» es un ejemplo muy alto. Hay derecho a pensar que la vida de Lorca fue su poesía, como para Dalí la vida fue su

[1] Agustín Sánchez Vidal. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988, págs. 158-162.

pintura. El poema al amigo versa sobre lo que éste considera más precioso. Sobre el arte que es la vida.

De ahí que examinemos las primeras casillas de aquel decisivo juego de oca, allegando y ordenando noticias sobre la composición del poema, sobre su redacción y sobre algunas de sus interpretaciones.

HACIA EL POEMA

Es probable que Lorca empezara a idear el poema en la primavera de 1925, a la vuelta de su feliz estancia en casa de los Dalí, en Cadaqués, durante la Semana Santa de aquel año. En una carta a Ana María Dalí, de mayo de 1925, recuerda: «Pienso en Cadaqués. Me parece un paisaje eterno y actual, pero perfecto. El horizonte sube como un gran acueducto»[2]. La última frase —un alejandrino— se reproduce en el verso 16 de la «Oda».

En verano ya tiene algo escrito, como atestigua la queja del interesado: «¡Cuándo podré conocer *entera* tu Oda! ¡No hay derecho a dármela con cuentagotas!»[3].

[2] Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), Madrid, Cátedra, 1997, pág. 277 y nota.

[3] Rafael Santos Torroella (ed.), *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)*, *Poesía*, núm. 27-28, Madrid, 1987, pág. 16. A finales de agosto de 1925 le promete «una portada deliciosa para tu libro de canciones», citando el verso lorquiano «viva la rosa en su rosal» (procedente de la *suite* «El jardín de las morenas»), lo que quizá contiene un guiño a la rosa del verso 2 de la «Oda» (Mario Hernández, prólogo a su edición de *Canciones*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 22). Vuelve a emplearlo en una postal a José Bello de junio-julio de 1925. Véase Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992, pág. 80.

En noviembre de 1925 otra carta de Dalí[4] manifiesta haberse quedado «muelto»[5] de admiración ante un proyecto aludido mediante el dibujo de un barquito sobre las olas del mar y descrito expresamente como un «latazo» («Ya hace tiempo que te rodea esa idea tan sutil e instructiva del LATAZO»). Estas líneas presuponen que García Lorca le ha contado algo referente a otro ensayo de esos meses, sobre el que se explaya en una carta a Jorge Guillén fechada a 2 de marzo de 1926:

> En estos días trabajo un *poema largo*. Ya la «Oda didáctica a Salvador Dalí» tiene ciento cincuenta versos alejandrinos, pero este poema tendrá cuatrocientos seguramente. Se llama «La sirena y el carabinero» [...]. [estará resuelto] con una luz plana y un *amor y serenidad* en la forma[6]. Será un *latazo*[7] pero a mí me conmueve profundamente esta historia. Es el mito de la belleza inútil del mar. Luego quisiera que el agua se quedara tranquila y describir minuciosamente una ola (la primera) y luego la segunda, y luego la tercera, así hasta que nos tropezáramos con una barquilla.... barquilla donde el poeta dormirá su último sueño.[8]

[4] Santos Torroella no cree que esta carta sea de principios de 1926 como piensa Ian Gibson (*Federico García Lorca. I. De Fuentevaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 1985, pág. 439) ni que se refiera a «La sirena» sino a la propia «Oda». Pero no hay inconveniente en que sea de esa fecha dado el momento de efervescencia creativa por el que pasa el poeta.

[5] Lorca jugaba con la confusión *r-l* propia del habla granadina del campo y Dalí se contagia.

[6] Véase carta a Benjamín Palencia, antes del 25 de agosto de 1925: «Una ternura exacta y una luz inteligente y dura» (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pág. 203).

[7] El 6 de agosto de ese año le anuncia García Lorca a Guillén: «Quiero dirigirte una epístola sobre la poesía y arte poética, que será un poema largo, monótono, estructurado, antidecorativo y *latazo*» (ibíd., pág. 371). Tal proyecto, no realizado, habría completado un diseño de poesía reflexiva extendido simétricamente a Guillén, su otro gran amigo, confidente y consejero en aquellos años.

[8] Ibíd., pág. 336. En otra carta de septiembre de 1926, escribe Dalí: «Yo he pintado 7 olas duras y frías como son las del mar..., mañana pintaré 7 más». Es obligado pensar en las que contempla la *Muchacha asomada a la ventana* de 1925 (véase Rafael Santos Torroella, «La época de Madrid», en el catálogo de la exposición *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, MNCARS, 1994, págs. 91-100).

Se lo dice en un contexto de entusiasmo (la carta es extraordinaria): ha dictado en Granada (13 de febrero) su conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora», termina el *Romancero gitano* y *Canciones*, anuncia el proyecto de una revista en Granada. En realidad no pasó más allá del exordio, pues los fragmentos publicados en marzo de 1927 en *La Gaceta Literaria* son los mismos que copia en la carta. Pero entre ambos poemas, además de analogías formales, se percibe la voluntad de Lorca —en ese momento— de poner orden en el mundo, contra el tiempo y la muerte[9].

Volviendo a la mencionada carta de Dalí, en los párrafos siguientes vuelve a referirse con exaltación a la «Oda»:

> Los versos de Cadaqués... Yo no sé decirte las cosas que tú me dices de tus pinturas..., pero ten la seguridad de que te creo el único genio actual —ya lo sabes—. ¡A pesar de lo burro que soy en literatura, lo poco que cojo de ti me deja muelto! [...] ¡Ay, MI ODA![10]

El 1 de diciembre de 1925, Alberti le escribe a Lorca, desde Rute, felicitándolo porque Emilio Prados «me entera de la inauguración de una biblioteca para libros de jóvenes, editando tu "Oda a Salvador Dalí"»[11]. El dato tiene interés porque puede relacionarse con la versión manuscrita conservada en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca, como veremos.

Entre finales de enero y comienzos de febrero de 1926 le anuncia a su hermano Francisco, a propósito del prometedor estado de sus trabajos poéticos, y con la misma exage-

[9] Así lo advierte Christopher Maurer a propósito de la conferencia gongorina en el prólogo a su edición de las *Conferencias* de Lorca (tomo I, Madrid, Alianza, 1984, pág. 18).
[10] Rafael Santos Torroella (ed.), *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*..., cit., pág. 20.
[11] Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, cit., pág. 116.

ración que en la carta a Guillén: «También he terminado la Oda a Salvador Dalí, que queda una gran pieza de ciento cincuenta versos alejandrinos»[12].

Entre febrero y marzo de 1926 le escribe Dalí citando el noveno cuarteto de la «Oda» («Una dura corona de blancos bergantines», vv. 33-36) y como queriendo asimilar la poética que encierra el poema:

> Si algo he comprendido en poesía es precisamente esto:
>
> Una *dura* corona de blancos bergantines
> ciñe frentes amargas *y cabellos de arena.*
> *Las sirenas convencen, pero no sugestionan,*
> *y salen si mostramos un vaso de agua dulce.*
>
> Esto último es gordo porque es casi ARITMÉTICA.
> Antes me encantaban cosas de contrastes poéticos, relaciones distantes, fuertemente realistas, como esto de Cocteau hablando de la vida en las trincheras [...], es estupendo, ¿verdad? ¡Pero eso tú lo empleas en la simple conversación! [...], ¿no es esto al lado de lo tuyo puro impresionismo? En poesía me parece que nadie ha sabido salir aún de la *sensación*, lo más que hacen es un poco de humorismo para no parecer tan *románticos*. En cambio en estos versos tuyos sólo juegan los conceptos.
> Era sensación aquello de
>
> *Sábado, puerta de jardín...* etc., etc.[13]
>
> Pero en una dura corona de bl etc. ya no hay sensación de nada, hay comprensión-abstracción-antiputrefacción.
> ¿Voy comprendiendo algo?

Y remata, sin embargo, dando a entender que no ha visto el poema completo: «¡¡¡No hay derecho que esté condenado a no conocer *mi* ODA!!!»[14].

[12] Federico García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pág. 229.
[13] Es un verso de *Canciones*. Los subrayados son de Dalí.
[14] Rafael Santos Torroella, *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca...*, cit., pág. 32.

El 13 de abril de 1926 escribe Lorca a su familia: «Ahora me decido a publicar en la *Revista de Occidente* en vista del empeño tan grande que han formado»[15].

Por fin se publicó en el número de abril de 1926[16].

Entretanto, Dalí concurrió a la primera *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, abierta el 28 de mayo de 1925, con once cuadros, entre ellos un *Retrato* de sintaxis cubista que Santos Torroella identifica como de Federico García Lorca[17], así como *Naturaleza muerta. La botella de ron* y *Desnudo*, que Dalí le había regalado al poeta en febrero de 1925[18]. Tuvo gran éxito. El crítico Jean Cassou, en el *Mercure de France* (1 de octubre de 1925) caracteriza a Dalí y Benjamín Palencia como «esprits clairs, bons géomètres»[19]. Entre el 14 y el

[15] Federico García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pág. 340. Maurer anota que la revista quería contar con su colaboración desde febrero de 1925. En el Archivo de la Fundación Federico García Lorca hay una carta de Fernando Vela que aduce la intermediación de Antonio Marichalar, lo que a su vez apunta al buen recuerdo que dejaron sus poemas seleccionados por este último para la revista francesa *Intentions*. [Véase Christian de Paepe, «Lorca y *La jeune littérature espagnole*. Nueva luz sobre el número especial de la revista *Intentions* (París, abril-mayo de 1924)», en A. Soria Olmedo, María José Sánchez Montes, Juan Varo Zafra (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación, 2000, págs. 205-219. El 20 de abril una carta de Fernando Vela, secretario de la revista, le urge a revisar pruebas (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, pág. 345).]

[16] Número 34, págs. 52-58. La editorial de la revista publicaría también el *Primer romancero gitano*, y a su vez el éxito del libro franqueó la apertura de una colección (*Cántico* de Guillén, *Seguro azar* de Salinas, por ejemplo).

[17] Además del citado *Dalí joven* véase Rafael Santos Torroella (ed.), *Dalí. Época de Madrid*, catálogo razonado, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994; y el catálogo de la exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, 1995.

[18] Carta a la familia de 18 de febrero de 1925: «Tengo colgados en la habitación de la Resi dos preciosos cuadros cubistas que me ha regalado Dalí» (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pág. 264).

[19] Ian Gibson, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 176.

27 de noviembre de 1925 realiza su primera exposición individual en las galerías Dalmau de Barcelona. En enero de 1926 participa en la exposición *Arte catalán moderno* en Madrid, con dos obras: *Muchacha en la ventana* y *Venus y un marinero (Homenaje a Salvat-Papasseit)*. El 11 de abril sale para París.

EL POEMA

En el Archivo de la Fundación Federico García Lorca se conserva una versión manuscrita anterior a la definitiva[20] que presenta variantes de gran interés porque en cierto modo nos permite asistir al taller del poeta. Algunas de ellas han sido anotadas en el aparato crítico de la edición francesa de André Belamich para La Pléiade[21] y en la edición bilingüe de Christopher Maurer[22], pero no en las españolas. Por eso esta presentación tiene cierto carácter de primicia. Las variantes aparecen en cursiva, aproximadamente en el lugar donde se producen, y la versión impresa en letra normal. El destinatario de la dedicatoria puede ser Emilio Prados (*vid. supra*).

[20] Descrita en el *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Christian de Paepe (dir), vol. I. *Manuscritos de la obra poética de madurez*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección de Archivos Estatales-Fundación Federico García Lorca, núm. 168, 1992.

[21] Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, André Belamich (ed.), París, Gallimard, 1981 (Bibliothèque de la Pléiade).

[22] *Collected Poems*, Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux, 2002.

A Salvador Dalí
A Emilio Prados [illegible] 1926

Una rosa en el alto jardín que tú deseas.
Una rueda en la pura sintaxis del acero,
desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balaustradas últimas.

Los pintores cubistas en sus [illegible] ~~terrazas de mercurio~~
imitan a flor aséptica de la raíz cuadrada
En las aguas del Sena un ice-berg de mármol
~~[illegible]~~
enfría las ventanas y disipa las yedras.

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.
La ~~fábrica~~ máquina eterniza sus compases binarios.

Una ausencia de bosques biombos y entrecejos
yerra por los tejados de las casas antiguas.

El aire pulimenta su prisma sobre el mar
y el horizonte sube como un gran acueducto.

Marineros que ignoran el vino y la penumbra
decapitan sirenas en los mares de plomo.
La noche negra estatua de la Prudencia tiene
el espejo redondo de la luna en su mano.

Un deseo de formas y límites nos gana.
Viene el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas ~~mueren~~ huyen.

II

Cadaqués en el fiel del agua y la colina
eleva escalinatas y oculta caracolas.
Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo dios silvestre da frutas a los niños.

Sus pescadores duermen sin ensueño en la arena.
En alta mar les sirve de brújula una rosa.
El horizonte virgen de pañuelos heridos
junta los grandes vidrios del pez y de la luna.

Una limpia corona de ~~velas~~ blancos bergantines
ciñe frentes amargas y cabellos de arena.
Las sirenas convencen pero no sugestionan
y salen si mostramos un vaso de agua dulce.

¡Oh Salvador Dalí de voz aceitunada!
No elogio tu imperfecto pincel adolescente
ni tu color que ronda el color de tu tiempo
pero alabo tus ansias de eterno limitado.

Alma higiénica vives sobre mármoles nuevos.
Huyes la oscura selva de formas increíbles.
Tu fantasía llega donde llegan tus manos
y gozas el soneto del mar en tu ventana.

El mundo tiene sordas penumbras y desorden
~~[illegible]~~
en los primeros términos que el humano frecuenta.
Pero ya las estrellas ocultando paisajes
señalan el esquema perfecto de sus órbitas.

~~[illegible]~~

La corriente del tiempo se remansa y ordena
[illegible] de los siglos
y la Muerte vencida se refugia temblando
en el círculo estrecho del minuto presente.

[illegible]
¿Por qué nos fugitivas [illegible]
[illegible]
impasible a misterio y mortal a gusanos.

(¿Y [illegible] la sonrisa como un pájaro de colores
debajo de tus manos con los siete colores?)

~~Salvador Dalí de voz aceitunada!~~

¡Ahuyenta tu paleta de opinión indecisa
~~el nacimiento horizonte~~ el año nos serena
Pides la luz que domina la copa del olivo
Ancha luz de Minerva constructora de andamios
Luz acento de metros y músicas lejanas
donde no cabe el sueño, ni su flora inexacta
Pides la luz antigua que se queda en la frente
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre
Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva

Haces bien en poner banderines de aviso
en el límite oscuro que relumbra de noche
como pintor no quieres que te ablande la forma
el algodón cambiante de una nube imprevista

El pez en la pecera y el pájaro en la jaula
No quieres inventarlos en el mar o en el viento
Estilizas o copias después de haber mirado
con honestas pupilas sus cuerpecillos ágiles.
Amas una materia definida y exacta
donde el hongo no pueda poner su campamento
Amas la arquitectura que construye en lo ausente
y admites la bandera como una simple broma
(Ahí ya voy)

Canta el compás de acero su corto verso elástico
Dice la línea recta su vertical esfuerzo
y los sabios cristales cantan sus geometrías.

No mires la clepsidra con alas membranosas
Ni la dura guadaña de las alegorías
Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire
Frente a la mar poblada con barcos y marinos

Pero la [illegible] la rosa del jardín donde vives
Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!
Tranquila y concentrada como una estatua ciega
ignorante de esfuerzos soterrados que causa

Rosa pura que limpia de artificios y croquis
y nos abre las alas tenues de la sonrisa
Mariposa clavada que medita su vuelo
Rosa del equilibrio sin dolores buscados
Siempre la rosa!

Oh Salvador Dalí de voz aceitunada!
Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros
No alabo tu imperfecto pincel adolescente
Pero canto la firme dirección de tus flechas.

Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas
Tu amor a lo que tiene explicación posible
Canto tu corazón astronómico y tierno
de baraja francesa y sin ninguna herida

Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua
El miedo a la emoción que te aguarda en la calle
Canto la sirenita de la mar que te canta
montada en bicicleta de corales y conchas.

Pero ante todo canto un común pensamiento
que nos une en las horas oscuras y doradas
No es el arte la luz que nos ciega los ojos
Es primero el amor la amistad, o la esgrima

Es primero que el cuadro que paciente dibujas
el seno de Teresa, la de cutis insomne.
el apretado bucle de Matilde la ingrata

¡Nuestra amistad radiante de corazón y risas.

Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro
Rayen el corazón de Cataluña eterna
Estrellas como puños sin halcón te relumbran
Mientras que tu pintura y tu vida florecen

No mires la clepsidra con alas membranosas
Ni la dura guadaña de las alegorías
Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire
Frente a la mar poblada con barcos y marinos

ODA
A SALVADOR DALÍ

Una rosa en el alto jardín que tú deseas.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.
Desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balaustradas últimas.

Los pintores modernos en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un *ice-berg* de mármol
enfría las ventanas y disipa las yedras.

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.
La máquina eterniza sus compases binarios.

Una ausencia de bosques, biombos y entrecejos
yerra por los tejados de las casas antiguas.
El aire pulimenta su prisma sobre el mar
y el horizonte sube como un gran acueducto.

Marineros que ignoran el vino y la penumbra,
decapitan sirenas en los mares de plomo.
La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene
el espejo redondo de la luna en su mano.

Un deseo de formas y límites nos gana.
Viene el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.

*

Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,
eleva escalinatas y oculta caracolas.
Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo dios silvestre da frutas a los niños.

Sus pescadores duermen, sin ensueño, en la arena.
En alta mar les sirve de brújula una rosa.
El horizonte virgen de pañuelos heridos,
junta los grandes vidrios del pez y de la luna.

Una dura corona de blancos bergantines
ciñe frentes amargas y cabellos de arena.
Las sirenas convencen, pero no sugestionan,
y salen si mostramos un vaso de agua dulce.

*

¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada!
No elogio tu imperfecto pincel adolescente
ni tu color que ronda la color de tu tiempo,
pero alabo tus ansias de eterno limitado.

Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos.
Huyes la oscura selva de formas increíbles.
Tu fantasía llega donde llegan tus manos,
y gozas el soneto del mar en tu ventana.

El mundo tiene sordas penumbras y desorden,
en los primeros términos que el humano frecuenta.
Pero ya las estrellas ocultando paisajes,
señalan el esquema perfecto de sus órbitas.

La corriente del tiempo se remansa y ordena
en las formas numéricas de un siglo y otro siglo.
Y la Muerte vencida se refugia temblando
en el círculo estrecho del minuto presente.

Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
pides la luz que anima la copa del olivo.
Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.

Pides la luz antigua que se queda en la frente,
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.

Haces bien en poner banderines de aviso,
en el límite oscuro que relumbra de noche.
Como pintor no quieres que te ablande la forma
el algodón cambiante de una nube imprevista.

El pez en la pecera y el pájaro en la jaula.
No quieres inventarlos en el mar o en el viento.
Estilizas o copias después de haber mirado,
con honestas pupilas sus cuerpecillos ágiles.

Amas una materia definida y exacta
donde el hongo no pueda poner su campamento.
Amas la arquitectura que construye en lo ausente
y admites la bandera como una simple broma.

Dice el compás de acero su corto verso elástico.
Desconocidas islas desmiente ya la esfera.
Dice la línea recta su vertical esfuerzo
y los sabios cristales cantan sus geometrías.

*

Pero también la rosa del jardín donde vives.
¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!
Tranquila y concentrada como una estatua ciega,
ignorante de esfuerzos soterrados que causa.

Rosa pura que limpia de artificios y croquis
y nos abre las alas tenues de la sonrisa.
(Mariposa clavada que medita su vuelo.)
Rosa del equilibrio sin dolores buscados.
¡Siempre la rosa!

*

¡Oh Salvador Dalí de voz aceitunada!
Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros.
No alabo tu imperfecto pincel adolescente,
pero canto la firme dirección de tus flechas.

Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas,
tu amor a lo que tiene explicación posible.
Canto tu corazón astronómico y tierno,
de baraja francesa y sin ninguna herida.

Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua
el miedo a la emoción que te aguarda en la calle.
Canto la sirenita de la mar que te canta
montada en bicicleta de corales y conchas.

Pero ante todo canto un común pensamiento
que nos une en las horas oscuras y doradas.
No es el Arte la luz que nos ciega los ojos.
Es primero el amor, la amistad o la esgrima.

Es primero que el cuadro que paciente dibujas
el seno de Teresa, la de cutis insomne,
el apretado bucle de Matilde la ingrata,
nuestra amistad pintada como un juego de oca.

Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro,
rayen el corazón de Cataluña eterna.
Estrellas como puños sin halcón te relumbren,
mientras que tu pintura y tu vida florecen.

No mires la clepsidra con alas membranosas,
ni la dura guadaña de las alegorías.
Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire
frente a la mar poblada con barcos y marinos.

Federico García Lorca

En la doble página anterior: Manuscrito de la «Oda a Salvador Dalí». Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Publicación de la «Oda a Salvador Dalí» en la *Revista de Occidente*, abril de 1926.

ODA A SALVADOR DALÍ

ODA AL PINTOR SALVADOR DALÍ

A Emilio Pimpi *¡Qué le vamos a hacer!*
¡ay!

1926[1]

UNA ROSA en el alto jardín que tú deseas.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.
Desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balaustradas últimas.

Los pintores modernos en sus blancos estudios,
cubistas, borrachos de mercurio[II]
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un *ice-berg* de mármol
cercado de sirenas pasa bajo los puentes[III]
enfría las ventanas y disipa las yedras.

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.
La máquina eterniza sus compases binarios.
fábrica[IV]

Una ausencia de bosques, biombos y entrecejos
yerra por los tejados de las casas antiguas.
El aire pulimenta su prisma sobre el mar
y el horizonte sube como un gran acueducto.

[1] El título del manuscrito es «Oda al pintor Salvador Dalí». La dedicatoria no figura en la edición de la *Revista de Occidente;* «Pimpi» y «1926» están subrayados.
[II] El verso conserva «los pintores cubistas», tacha «borrachos de mercurio» y lo sustituye por «en sus blancos estudios».
[III] «cercado de sirenas pasa bajo los puentes»: tachado.
[IV] «fábrica»: tachado.

Marineros que ignoran el vino y la penumbra,
decapitan sirenas en los mares de plomo.
La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene
noche negra *Prudencia*[v]
el espejo redondo de la luna en su mano.

Un deseo de formas y límites nos gana.
Viene el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.
mueren[vi]

*

Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,
Cadaqués en el fiel[vii]
eleva escalinatas y oculta caracolas.
Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo dios silvestre da frutas a los niños.

Sus pescadores duermen, sin ensueño, en la arena.
duermen sin ensueño[viii]
En alta mar les sirve de brújula una rosa.
El horizonte virgen de pañuelos heridos,
junta los grandes vidrios del pez y de la luna.

Una dura corona de blancos bergantines
limpia *verdes*[ix]
ciñe frentes amargas y cabellos de arena.

[v] «La noche negra estatua de la Prudencia, tiene».
[vi] «mueren»: tachado.
[vii] «Cadaqués en el fiel del agua y la colina».
[viii] «Sus pescadores duermen sin ensueño en la arena».
[ix] «Una limpia corona de verdes bergantines»; «verdes» tachado y sustituido por «blancos».

Las sirenas convencen, pero no sugestionan,
convencen pero[X]
y salen si mostramos un vaso de agua dulce.

*

¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada!
Dalí de voz[XI]
No elogio tu imperfecto pincel adolescente
ni tu color que ronda la color de tu tiempo,
pero alabo tus ansias de eterno limitado.

Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos.
higiénica vives[XII]
Huyes la oscura selva de formas increíbles.
obscura[XIII]
Tu fantasía llega donde llegan tus manos,
y gozas el soneto del mar en tu ventana.

El mundo tiene sordas penumbras y desorden,
La tierra
El universo tiene penumbras y/en desorden[XIV]
en los primeros términos que el humano frecuenta.
Pero ya las estrellas ocultando paisajes,
estrellas, ocultando[XV]
señalan el esquema perfecto de sus órbitas.

Te dan miedo las flores y el agua de los ríos
Porque son fugitivos y pasan como el aire.
Amas una materia definida y exacta
Imposible al misterio y mortal al gusano[XVI]

[X] «Las sirenas convencen pero no sugestionan».
[XI] «¡Oh Salvador Dalí de voz aceitunada!».
[XII] «Alma higiénica vives sobre mármoles nuevos».
[XIII] «Huyes la obscura selva de formas increíbles».
[XIV] «El mundo»: tachado; «La tierra»: añadido en su lugar. «El universo tiene penumbras y/en desorden»: tachado. «Y» y «en» aparecen superpuestos.
[XV] ««Pero ya las estrellas, ocultando paisajes».
[XVI] «Toda la estrofa tachada.

La corriente del tiempo se remansa y ordena
en los paralelogramos soñados de los siglos[xvii]
en las formas numéricas de un siglo y otro siglo.
Y la Muerte vencida se refugia temblando
muerte rendida[xviii]
en el círculo estrecho del minuto presente.
aquí seguirá lo del minuto.[xix]

Te dan miedo las flores y el agua de los ríos
Porque son fugitivos y pasan como el aire.
Amas una materia definida y exacta
Imposible a misterios y mortal a gusanos.

(Tu paleta sumisa como un pájaro bobo
aletea en tus manos con los siete colores.)

¡Oh Salvador Dalí de voz aceitunada![xx]

Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
de opinión indecisa
con aire preocupado
El minuto confunde y el año nos serena[xxi]
(es ahí tiempo) [?]
pides la luz que anima la copa del olivo.
Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
Luz exenta de sueños y músicas lejanas[xxii]
donde no cabe el sueño ni la flora inexacta.
sombría[xxiii]

[xvii] «en los paralelogramos soñados de los siglos»: tachado.
[xviii] «Y la muerte rendida se refugia temblando». Tacha «rendida».
[xix] «aquí seguirá lo del minuto.»: tachado.
[xx] Tacha la primera estrofa , aunque no «(Tu paleta sumisa como un pájaro bobo / aletea en tus manos con los siete colores)». Sí tacha «¡Oh Salvador Dalí de voz aceitunada!».
[xxi] «de opinión indecisa», «con un tiro en un ala», «con aire preocupado», sin tachar. «El minuto confunde y el año nos serena»: tachado.
[xxii] «Luz exenta de sueños y músicas lejanas»: tachado.
[xxiii] «sombría»: tachado.

Pides la luz antigua que se queda en la frente,
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
y no baja[XXIV]
Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.
(aquí se dice su ansia de pintura)

Haces bien en poner banderines de aviso,
en el límite oscuro que relumbra de noche.
obscuro[XXV]
Como pintor no quieres que te ablande la forma
(enturbie)
una nube imprevista en la[XXVI]
el algodón cambiante de una nube imprevista.

El pez en la pecera y el pájaro en la jaula.
No quieres inventarlos en el mar o en el viento.
el aire[XXVII]
Estilizas o copias después de haber mirado,
con honestas pupilas sus cuerpecillos ágiles.
amor y modestia
virtud[XXVIII]

Amas una materia definida y exacta
donde el hongo no pueda poner su campamento.
Amas la arquitectura que construye en lo ausente
empieza y que[XXIX]
y admites la bandera como una simple broma.
(Aquí más cosas)

[XXIV] «y no baja»: tachado.
[XXV] «En el límite obscuro que relumbra de noche».
[XXVI] «(enturbie)», entre paréntesis, bajo «ablande»; «una nube imprevista en la»: tachado.
[XXVII] «el aire»: tachado.
[XXVIII] «amor»: tachado, sustituido por «virtud», para formar «con virtud y modestia»; «(con honestas pupilas)» debajo, entre paréntesis.
[XXIX] «empieza y que»: tachado.

Dice el compás de acero su corto verso elástico.
Canta[xxx]
Desconocidas islas desmiente ya la esfera.
Desmiente ya la esfera desconocidas islas[xxxi]
Dice la línea recta su vertical esfuerzo
Canta *eterno desarrollo*
Mientras cambia el monóculo del día y de la noche[xxxii]
y los sabios cristales cantan sus geometrías.
abren[xxxiii]

No mires la clepsidra con alas membranosas
Ni la dura guadaña de las alegorías
Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire
Frente a la mar salada con barcos y marinos
poblada[xxxiv]

*

Pero también la rosa del jardín donde vives.
la *de tu deseo*
Una rosa en el alto jardín que tú deseas[xxxv]
¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!
¡Siempre! Norte y Sur[xxxvi]
Tranquila y concentrada, como una estatua ciega,
ignorante de esfuerzos soterrados que causa.
causa
ordena[xxxvii]

[xxx] Canta»: tachado.
[xxxi] «Desmiente ya la esfera desconocidas islas»: tachado.
[xxxii] «Canta» y «eterno desarrollo»: tachados. «Mientras cambia el monóculo del día y de la noche»: tachado.
[xxxiii] «abren»: tachado.
[xxxiv] Toda la estrofa tachada. En el último verso, «Frente a la mar poblada con barcos y marinos», «poblada» sustituye a un «salada», que se tacha.
[xxxv] «Pero la también la rosa del jardín donde vives.»: «de tu deseo»: tachado. «Una rosa en el alto jardín que tú deseas.»: tachado.
[xxxvi] «Siempre la rosa ¡Siempre! Norte y Sur de nosotros».
[xxxvii] «causa»: tachado, sustituido por «ordena», que tacha y sustituye de nuevo por «causa».

Rosa pura que limpia de artificios y croquis
el alma[XXXVIII]
y nos abre las alas tenues de su sonrisa.
la[XXXIX]
(Mariposa clavada que medita su vuelo.)
Mariposa clavada que medita su vuelo
Sobre la pista undosa que la quilla despeina[XL]
Rosa del equilibrio sin dolores buscados.
¡Siempre la rosa!

•

¡Oh Salvador Dalí de voz aceitunada!
Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros.
No alabo tu imperfecto pincel adolescente,
pero canto la firme dirección de tus flechas.

Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas,
claridad latina
Tu horror a la tormenta y tu amor por el áncora[XLI]
tu amor a lo que tiene explicación posible.
precisa[XLII]
Canto tu corazón astronómico y tierno,
de baraja francesa y sin ninguna herida.
Adornado de rectas[XLIII]

Canto lo estupefacto de tu gesto en la vida
Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua[XLIV]
Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua,

[XXXVIII] «el alma»: tachado.
[XXXIX] «y nos abre las alas tenues de la sonrisa».
[XL] «Mariposa clavada que medita su vuelo». «Sobre la pista undosa que la quilla despeina»: tachado.
[XLI] «claridad latina»: tachado. «Tu horror por la tormenta y tu amor por el áncora»: tachado.
[XLII] «precisa»: tachado.
[XLIII] «Adornado de rectas»: tachado, sustituido por «de baraja francesa».
[XLIV] «Canto lo estupefacto de tu gesto en la vida», «Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua»: tachados.

el miedo a la emoción que te aguarda en la calle.
esquina[XLV]

Canto la sirenita de la mar que te canta
y tu amor a lo tonto fuera de la pintura[XLVI]
montada en bicicleta de corales y conchas.

(no mires)

Pero ante todo canto un común pensamiento
mismo[XLVII]
que nos une en las horas oscuras y doradas.
a los dos *obscuras*[XLVIII]
No es el Arte la luz que nos ciega los ojos.
Es primero el amor, la amistad o la esgrima.
la amistad, o *vida*[XLIX]

Es primero que el cuadro que paciente dibujas
el seno de Teresa, la de cutis insomne,
el culo
El b[L]
el apretado bucle de Matilde la ingrata,
¡Nuestra amistad radiante de corazón y risas.
otra cosa[LI]
nuestra amistad pintada como un juego de oca.

Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro,
rayen el corazón de Cataluña eterna.
Tu pintura y tu vida vayan hacia la noche[LII]
Estrellas como puños sin halcón te relumbren,
cobijen[LIII]
mientras que tu pintura y tu vida florecen.

[XLV] «esquina»: tachado.
[XLVI] «y tu amor a lo tonto fuera de la pintura»: tachado.
[XLVII] «mismo»: tachado.
[XLVIII] «a los dos»: tachado; «que nos une en las horas obscuras y doradas».
[XLIX] «la amistad, o la esgrima». Debajo de «esgrima», «vida».
[L] «el culo de Teresa, la del cutis insomne». «El b»: tachado.
[LI] «¡Nuestra amistad radiante de corazón y risas». Debajo: «otra cosa».
[LII] «Tu pintura y tu vida vayan hacia la noche»: tachado.
[LIII] «cobijen»: tachado.

110 No mires la clepsidra con alas membranosas,
de las[LIV]
ni la dura guadaña de las alegorías.
Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire
frente a la mar poblada con barcos y marinos.

Las variantes son de distinto rango. Algunas afectan a la grafía («obscuro») y la simplificación en la puntuación, que frente a la normalización de la edición definitiva acentúa el carácter lapidario de cada verso en algunos casos (v. 10. «La noche negra estatua de la Prudencia»; v. 25: «Cadaqués en el fiel del agua y la colina»; v. 29: «Sus pescadores duermen sin ensueño en la arena»), mientras en otros propone una pausa que se deshace en la edición definitiva (v. 47: «Pero ya las estrellas, ocultando paisajes»), o busca una solución visualmente trimembre, al colocar «¡Siempre!» entre signos de admiración (v. 78: «Siempre la rosa ¡Siempre! Norte y Sur de nosotros») o presentar sin paréntesis un verso que acabará estando entre paréntesis (v. 83: «Mariposa clavada que medita su vuelo»).

Otras, como es de esperar, descartan soluciones y las sustituyen por otras más certeras —por cierto, sin perder jamás el patrón rítmico del alejandrino— en palabras, sintagmas o versos: así el verso 5 suprime «borrachos de mercurio» y lo sustituye por «en sus blancos estudios» para hablar de los pintores; en el verso 8 abandona «cercado de sirenas pasa bajo los puentes», quizá para no anticipar la aparición de las sirenas, que no estarán en París, sino que se quedarán en el

[LIV] «de las»: tachado.

Mediterráneo; en el verso 12 reemplaza «fábrica» por «máquina», que se ajusta mejor a los compases binarios; prefiere «huyen» al más definitivo «mueren» para los coleccionistas de mariposas (v. 24), cambia «blancos» por «verdes» en «verdes bergantines» para deshacer la homofonía interna (v. 33).

Otras veces hace varias pruebas, como en el verso 45: descarta «El universo tiene penumbras en desorden», y añade «La tierra» («tiene sordas penumbras en desorden») sin tachar, encima de la versión definitiva: «El mundo tiene sordas penumbras y desorden». Para el verso 50 piensa que la corriente del tiempo se ordena «en los paralelogramos soñados de los siglos» antes de dar con «en las formas numéricas de un siglo y otro siglo» que le ahorra el esdrújulo de pronunciación forzada.

Al encarar el tema de la rosa con su adversativa inicial (v. 77: «Pero también la rosa del jardín donde vives») descarta el muy expresivo «de tu deseo», así como repetir el verso inicial «Una rosa en el alto jardín que tú deseas». Igualmente, en la sección final de encomio a Dalí cambia «Canto tu bello esfuerzo de claridad latina» por el menos dorsiano «de luces catalanas» (v. 90) y va reajustando con cuidado el perfil y la gracia de Dalí: quita «Tu horror por la tormenta y tu amor por el áncora» (v. 91) para dejar el más abstracto «Tu amor a lo que tiene explicación posible». El corazón astronómico y tierno del pintor empieza por estar «adornado de rectas», pero ese pequeño contrasentido encuentra una solución mucho mejor en el liso as de corazones: «de baraja francesa» (v. 93). Igualmente elimina «Canto lo estupefacto de tu gesto en la vida» (v. 94) y más abajo (v. 96) «y tu amor a

lo tonto fuera de la pintura», liberando así el poema de la contaminación con el tema de los putrefactos y su ternura para concentrarlo en la «astronomía»[23].

Otra posibilidad es la de mantener las soluciones en suspenso, sin cancelar ninguna, como en el segundo hemistiquio del verso 53 («de opinión indecisa», «con un tiro en un ala», «con aire preocupado»). Para llegar al verso 68, «con honestas pupilas sus cuerpecillos ágiles», escribe primero «con amor y modestia», quita «amor» y pone «virtud» y anota debajo, entre paréntesis, lo que será la lección definitiva: «(con honestas pupilas)».

También tacha y restaura, como en el verso 94: tacha «Canto lo estupefacto de tu gesto en la vida», así como «Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua». Pero este segundo verso será el elegido.

En alguna ocasión se permuta el orden de palabras: el verso 74: «desmiente ya la esfera desconocidas islas», queda como: «desconocidas islas desmiente ya la esfera».

También hay estrofas suprimidas, como la que intenta encajar tras el verso 48 y de nuevo tras el verso 52 para terminar por abandonarla del todo (y con ello impide un cambio de rumbo en el poema: la estrofa se monta sobre el temor de Dalí ante lo inexacto en los dos primeros versos, enfren-

[23] Recuérdese que, en estricta correspondencia cronológica con la composición de la «Oda», Lorca y Dalí proyectaron hacer un libro de los «putrefactos», compuesto de los dibujos de Dalí, humorísticos y tiernos, que representan personajes del mundo rancio, cursi, pequeñoburgués y viejo, y de un texto que Lorca no llegó a escribir. Para los autores, la «putrefacción» se opone a la «astronomía». Véase Rafael Santos Torroella, *Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1995.

tada a su amor por lo definido en los dos segundos; dado que esta idea se mantiene, lo que desaparece o se difumina es la idea del «miedo»), y otras cambian de puesto en la disposición general del poema. Es el caso de la invocación «¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada!», escrita al frente de la estrofa 13 y eliminada para acentuar el efecto dramático de las otras dos repeticiones del verso, y la estrofa que comienza «No mires la clepsidra con alas membranosas», que sucedía a la actual estrofa 19 y, tachada, reaparece como estrofa de cierre del poema.

Resultan expresivas las vacilaciones en lo relativo a construir y delimitar el retrato de Salvador Dalí como pintor, en lo que en la versión definitiva será la tercera parte del poema.

En relación con esos problemas de organización aparecen algunos comentarios sobre la disposición de los núcleos temáticos, a modo de pequeñas acotaciones, como tras el verso 52 («aquí seguirá lo del minuto»), el verso 72 («aquí más cosas») o el verso 97 («no mires»), donde parece apuntar a otra colocación posible de la estrofa que empieza con esas palabras[24].

Por último, hay versos o palabras que en este manuscrito se dan por buenos y sin embargo no pasaron a la edición impresa. Así el verso 5 lee «los pintores cubistas», un adjetivo más obvio que el definitivo «los pintores modernos», dada la orientación del poema; el verso 33: «Una limpia

[24] No creo que se refiera al propio Dalí, como anota Belamich conjeturando erróneamente que Lorca estuvo en casa de los Dalí en el otoño de 1925 (ed. cit., págs. 1140-1141).

corona de blancos bergantines» se ha convertido ya en «una dura corona de blancos bergantines» en la versión que lee Dalí entre febrero y marzo de 1926 (*vid. supra*); después del verso 52 y de la estrofa suprimida por segunda vez quedan sueltos y entre paréntesis dos versos: «(Tu paleta sumisa como un pájaro bobo / aletea en tus manos con los siete colores)», cuyo contenido se resuelve con otra expresión. El verso 103: «el culo de Teresa, la de cutis insomne» se convierte en «el seno de Teresa, la del cutis insomne», con cierta autocensura[25]; y junto al verso 105: «¡Nuestra amistad radiante de corazón y risas» se anota debajo: «otra cosa».

LA RECEPCIÓN

El primer comentarista fue Jorge Guillén, seguramente antes de que la «Oda» estuviese en la calle. El 8 de abril de 1926, en la presentación del recital de Lorca en Valladolid, observa: «Todos sus poemas están, con cálculo, muy construidos

[25] Ésa es la única variante que anota Ian Gibson, tras haber visto este manuscrito, en todas las versiones de sus biografías de Lorca y Dalí. En la última, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser* (Barcelona, Plaza & Janés, 1999), apostilla: «Ya se había percatado de que, por lo que tocaba al cuerpo femenino, las preferencias de Dalí se inclinaban más por los glúteos que por los pechos» (pág. 145). Maurer (*Collected Poems*, cit., pág. 932) lo relaciona con *Muchacha asomada a la ventana*, que es un retrato de Ana María Dalí, y, en literatura, con poemas como «En Málaga» de la serie «Eros con bastón» de *Canciones* (que data también del verano de 1925), donde se dice de la «Suntuosa Leonarda»: «Oscilando / —concha y loto a la vez— / viene tu culo / de Ceres en retórica de mármol» (Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, M. García Posada [ed.], Madrid, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 393).

—muy sabiamente estructurados—, y no sólo el último, la "Oda didáctica a Salvador Dalí", estupenda poetización del anhelo arquitectónico de estos últimos lustros»[26].

Enseguida llega la reseña de Jean Cassou en el *Mercure de France*[27], que saluda en el poema «la manifestation la plus éclatante d'un état d'esprit tout à fait nouveau en Espagne» y lo relaciona —en poesía y pintura— con «la naissance en Espagne de ce nouveau classicisme intellectualiste et de cet ensemble d'aspirations que le nom de M. André Lhote évoquerait et représenterait assez clairement chez nous».

El 8 de agosto lo felicita Falla: «¡Qué acierto lo de *la flor aséptica de la raíz cuadrada*!»[28].

El 27 de octubre de 1926 le anuncia a Melchor Fernández-Almagro, refiriéndose a Emilio Prados: «También va Emilio[29] a hacer una preciosa impresión de la "Oda" con dibujos y estatuas para regalar a los amigos»[30]. Tal edición no llegó a hacerse. Lo más inmediato fue la publicación del artículo de Guillermo de Torre «Federico García Lorca (Boceto de un estudio crítico inconcluso)» en *Verso y Pro-*

[26] Jorge Guillén, «Federico en persona», en Federico García Lorca, *Obras completas*, tomo I, Arturo del Hoyo (ed.), Madrid, Aguilar, 1991, pág. LVI. *El Defensor de Granada* reproduce estas palabras (Gibson, *Federico García Lorca*, cit., pág. 449).

[27] Número 189, julio-agosto de 1926, pág. 235, bajo la rúbrica «Lettres espagnoles». Federico le pregunta a Jorge Guillén si ha visto la reseña, orgulloso (carta de julio de 1926, Federico García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pág. 354).

[28] Federico García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pág. 360. Por esos días recibe una postal de un compañero mallorquín de la Residencia, Javier Garau y Armet, que le dice haber visto comentarios de la «Oda». Federico le responde que se los envíe (ibíd., pág. 364).

[29] Anderson anota la existencia de una carta de Prados a León Sánchez Cuesta, sin fecha, relativa a un proyecto de editar la «Oda» (ibíd., pág. 383).

[30] Ibíd., pág. 383.

sa, la nueva revista murciana alentada por Jorge Guillén[31]. Lorca lo esperaba desde noviembre de 1926[32]. El ensayo apareció en el número 3, de marzo de 1927[33]. De Torre, tras evocar las «maravillosas dotes recitativas» «lejos de todo "bertasingermanismo" virtuoso» del «vate pre-gutenbergesco» (recuérdese que no había publicado nada desde *Libro de poemas*, de 1921), considera la «Oda» «una de las piedras angulares en el edificio total de la obra lorquiana». Su singularidad y valor estriba «en la manera insuperablemente perfecta como en ella aparecen fundidas novedad y tradición: las dos estéticas del arte humano y el arte deshumanizado: los dos conceptos apollinairianos de aventura y orden». Esto es, bajo la enseña de *La deshumanización del arte* (1925) y «L'esprit nouveau et les poètes» (1918)[34], el poema es situado en el origen de «un clasicismo de lo nuevo».

Repitamos los dos primeros versos:

[31] Escribe Guillén a 12 de febrero de 1927: «Guillermito de Torre ha mandado un artículo sobre ti, muy elogioso, en torno principalmente de la "Oda a Dalí". Sería un sueño, un sueño soberbio, combinar esto en forma de homenaje al Poeta: versos tuyos, artículo sobre ti y dibujo de Dalí». Le añade que le escriba pidiéndole un dibujo. (Cito por *Federico in persona. Carteggio*, Milán, all'Insegna del Pesce d'Oro, 1960, pág. 162.)

[32] Le ruega, por esas fechas: «Mándame cuanto antes ese artículo. Tengo un gran interés en leerlo. Dos ejemplares. Uno para Dalí» (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pág. 390). A mediados de febrero de 1927 le vuelve a pedir otra versión del artículo mandada a *La Razón* de Buenos Aires (ibíd., pág. 431).

[33] Véase la edición facsímil, Murcia, Galería de Arte CHYS, 1977. Se publicó también en *El Defensor de Granada* a 13 de marzo de 1927; véase Leslie Stainton, *Lorca. A Dream of Life*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1999, pág. 494.

[34] Que De Torre conocía muy bien. Véase *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), ahora en cuidadísima edición de José Luis Calvo Carilla, Pamplona, Urgoiti Editores, 2002, pág. 115: «Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau».

Una rosa en el alto jardín que tú deseas.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.

De Torre da la primacía al segundo. El poema «se convierte en una maravillosa "Oda" al cubismo, deviene un férvido himno alabancioso a la estética de este credo pictórico». Muy por encima de Cendrars y Reverdy, reitera: «Es la más perfecta y equilibrada transcripción hecha hasta el día de las normas plásticas impuestas por el cubismo». En cuanto a la rosa y su serie, quedan como emblema del «ideal clasicista», el anhelo de «una norma perdurable».

En consecuencia, la primera recepción coloca el poema en los ámbitos de la arquitectura, el nuevo clasicismo y el cubismo, es decir en el terreno de la innovación formal.

Sólo en 1967 el fundamental libro de Marie Laffranque sitúa el espacio común de la «Oda» y el de la conferencia sobre Góngora en la voluntad de crear una suerte de realidad distinta, un universo limitado que proteja al autor de la angustia propia de la condición humana[35]. Acentuando el dramatismo por encima del didactismo, sitúa la rosa por encima de la máquina como centro del poema: «À cette volonté calculatrice et artificialiste, à la complexité de cet effort, il oppose, dans sa simple perfection, la rose»[36]. También la alegría común por los tiempos nuevos, propia de la vanguardia, es presentada como un exorcismo de lo oscuro que acecha tras el ideal «de glace, de cristal, de plomb, de pierre»[37], de

[35] Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.
[36] Ibíd., pág. 131.
[37] Ibíd., pág. 133.

modo que junto a la lección de la rosa, la lección que propone la «Oda» entera es la lección de Cadaqués y su naturaleza apacible, el escenario de la sinceridad armoniosa:

> No es el Arte la luz que nos ciega los ojos.
> Es primero el amor, la amistad o la esgrima.

En la estela de Marie Laffranque, Miguel García Posada equilibra los puntos de vista: la «Oda» es «una poetización de la estética cubista, aunque también la celebración de un fervor amical»[38]. Del primer lado cae el vocabulario tecnicista, el ideal apolíneo, el dominio del desorden; del otro, la rosa y el «común pensamiento» de la amistad[39].

Para Nelson Orringer, «reconciling Apollonian with Dionysian interpretative excesses», el poema es un tributo a Cadaqués, presentado como una Arcadia no sentimental, sometida a la voluntad de limitación que Ortega atribuía a los griegos en *El tema de nuestro tiempo*[40].

Máquina o rosa, pues. Pero antes de eso el poema glosa la actitud del formalismo cubista, común a poesía y pintura, y en este punto hay algún matiz nuevo[41].

[38] En el prólogo a su edición de Federico García Lorca, *Poesía* 2, Madrid, Akal, 1982, pág. 41.

[39] Sobre la amistad, desde Jean-Louis Schonberg (*Federico García Lorca-L'homme-L'œuvre*, París, Plon, 1956), que ve en el poema «une ode à Corydon» (pág. 212), se han hecho intentos de sorprender más homoerotismo del que está patente, por vía alegórica.

[40] Nelson R. Orringer, «García Lorca's tribute to Cadaqués: Oda a Salvador Dalí», *Catalan Review*, 1995, págs. 91-111.

[41] Cf. Wadda C. Ríos Font, «La poética de Salvador Dalí y la poesía de Federico García Lorca», *Plaza. Revista de Literatura*, núm. 11, Cambridge (Mass.), otoño de 1986,

A mediados de julio de 1925 Dalí escribía desde Cadaqués:

> Ahora me preocupa mucho la construcción y arquitectura del paisaje, creo que la pintura tiene aún mucho que ambicionar de la gran ambición de Cézanne: «Faire du Poussin d'après nature».

El anotador de la edición de las cartas de Dalí a García Lorca, Rafael Santos Torroella, relaciona esta cita con el libro de Eugenio d'Ors sobre Cézanne, publicado en 1921, y sugiere que Lorca puede haberlo tenido en cuenta para su poema, sin extenderse más.

Y en efecto, el capítulo v de esta obra, «Cézanne en la gloria», contiene sorprendentes coincidencias con la meditación lorquiana. Según D'Ors la lección de Cézanne supone la Cuaresma de la estructura frente al Carnaval del impresionismo, y dice así, refiriéndose a los herederos de Cézanne:

> Oficiantes de la razón son estos estructurales. Aspiran a un arte completamente intelectual, porque sienten el alma disgustada de debilidad. No más representaciones, como en el realismo. No más sugestión, como en el impresionismo: en lugar de representación, en lugar de sugestión, definición [...]. No cantes nada, no exaltes nada; define, cuenta, mide.[42]

págs. 48-56; y Cecilia Castro Lee, «La "Oda a Salvador Dalí": significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, 1986, págs. 61-78. Y para un retrato reciente de la situación ideológica en que se enmarca el proyecto estético del poema véase ahora Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2001, págs. 98-118. Debo remitir por último a Andrés Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

[42] Eugenio d'Ors, *Cézanne*, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 118.

Los versos lorquianos parecen seguir ese programa:

> Un deseo de formas y límites nos gana.

La naturaleza turbia («sordas penumbras y desorden», «límite oscuro») ha de ser sometida, iluminada por lo geométrico y su contención racional; con imágenes ancladas en la tradición, Dante, por ejemplo («Huyes la oscura selva de formas increíbles»: por supuesto *Inferno*, v. 2: «Mi ritrovai in una selva oscura»), o la iconografía clásica y barroca:

> La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene
> el espejo redondo de la luna en su mano.

E igualmente:

> No mires la clepsidra con alas membranosas,
> ni la dura guadaña de las alegorías.

La lección reiterada es que Minerva debe vencer a Baco[43]:

> Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
> pides la luz que anima la copa del olivo.
> Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
> donde no cabe el sueño ni la flora inexacta.
> [...]

[43] Según Ripa, la Prudencia sujeta un espejo con la mano izquierda: «El espejo simboliza el modo de cognición que utiliza el prudente, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin el perfecto y adecuado conocimiento y corrección de los defectos que tuviéremos» [Cesare Ripa, *Iconología* (1603), trad. del italiano de Juan Barja y Yago Barja, Madrid, Akal, 1987, *s. v.*, «Prudencia», II, 230]. La Noche, por su parte, puede ser en su Hora Sexta, una «Muchacha alada y vestida ya de color negro... con la diestra sostendría el símbolo de la luna y con el brazo izquierdo una gata, que también simboliza lo mismo» (II, 405). A su vez, las alas membranosas y la clepsidra son atributos del Tiempo, como la guadaña de la Muerte, el olivo de Minerva y las vides de Baco (Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Ginebra, Droz, 1997).

Luz que temen las vides entrañables[44] de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.

Todavía puede perfilarse la huella del teórico del *noucentisme* sobre el poema cuando éste define a Cézanne como «pintor espudástico» (con un neologismo bastante feo, del griego *espuda*, «esfuerzo») y por extensión caracteriza el arte moderno como un aprendizaje radical en la dirección del dominio del objeto por el sujeto. El trabajo artístico, sostiene, «es también el hecho de apuntar, sin tirar todavía»[45]. Más bello es el lenguaje de Lorca al referirse a la misma idea:

No alabo tu imperfecto pincel adolescente,
pero canto la firme dirección de tus flechas.

Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas,
tu amor a lo que tiene explicación posible.

Juan José Lahuerta[46] opina que los textos de D'Ors no son «decisivos» para la elaboración de la «Oda», al entender que sus opiniones sobre arte moderno, como las de Ortega, son demasiado reaccionarias y que el cubismo de Dalí y Lorca procede directamente de *L'Esprit Nouveau* y de su órbita[47], en obras como *La peinture moderne*, de Ozenfant y

[44] García Posada (*op. cit.*) detecta un valor de nostalgia por la libertad dionisíaca en el empleo de ese adjetivo (pág. 44).

[45] D'Ors, ed. cit., pág. 125.

[46] Juan José Lahuerta, «El arte y el amor sobre la "Oda a Salvador Dalí"», *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 21-22, diciembre de 1997, págs. 167-186.

[47] El propio Santos Torroella ha calibrado que la «serie cubista» del Dalí coetáneo a la «Oda» se nutre del futurismo, el purismo, los «metafísicos italianos» de *Valori Plastici* (1918-1922), de Juan Gris y de Barradas (*Dalí joven*, cit., pág. 95).

Jeanneret (1925), en cuyas imágenes se compendia la tópica del «retour à l'ordre» al yuxtaponer la sensación de Monet y Rodin, el concepto de Seurat y una figura griega arcaica (en una amalgama que en el fondo no es tan disímil del neoclasicismo dorsiano). Lahuerta persigue con brillantez la analogía entre expresiones de la «Oda» y lemas de *L'Esprit Nouveau*, como «L'acier a permis le machinisme» («La máquina —antes "la fábrica", recordemos— eterniza sus compases binarios») o «L'angle droit» y «Vers le cristal»[48], las frases que señalan el buen camino hacia el purismo y algunos versos sentenciosos de la «Oda»:

> Dice el compás de acero su corto verso elástico.
> Desconocidas islas desmiente ya la esfera.
> Dice la línea recta su vertical esfuerzo
> y los sabios cristales cantan sus geometrías.

Incluso los versos de la segunda estrofa:

> Los pintores modernos en sus blancos estudios,
> cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
> En las aguas del Sena un *ice-berg* de mármol
> enfría las ventanas y disipa las yedras.

vienen a ser la «écfrasis» (o descripción de una imagen con palabras) de una foto de *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier, donde se reproduce el estudio de Ozenfant[49].

[48] E inevitablemente: «Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal, dejaré crecer mis cabellos» («Vuelta de paseo», de *Poeta en Nueva York*).

[49] Pero recuérdense las variantes. Por su parte, *Natura morta (Pintura cubista)* de Dalí, expuesta en Dalmau en diciembre de 1926, con su retrato superpuesto, su «aparato», su obelisco, su avión y sus ventanas apaisadas viene a ser la respuesta pictórica a la «Oda» (Lahuerta, *op. cit.*, págs. 176-184).

Ahora bien, es probable que la presencia de D'Ors y Ortega y la de *L'Esprit Nouveau* no sean excluyentes, una vez asimiladas en el poema lorquiano, el cual no sólo es didáctico (como vieron sus primeros receptores), sino además epidíctico, es decir, un poema de alabanza a alguien[34] (como han preferido ver los lectores más tardíos). En su suma de significaciones, el poema, que enuncia el manifiesto antiimpresionista en su primer tramo: «un deseo de formas y límites nos gana», y en el segundo personaliza ese programa en Dalí, ya lo hace a sabiendas de que es contradictorio («Huyes la oscura selva de formas increíbles»), pues sabe que el pintor sólo se resiste a la tentación tozuda del «límite oscuro que relumbra de noche» *por el momento* —igual que le ocurre al poeta—. La salida común es la rosa, en efecto, la rosa que es rosa de los vientos para los marineros de Cadaqués, y para ellos dos —en este momento feliz y fugaz— tiene el poder de orientar el deseo hacia la plenitud perfecta: «¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!».

[34] Nil Santiáñez se ha ocupado de enmarcar la tradición genérica de la «Oda» en el neoclasicismo («Lorca, poeta neoclásico: la "Oda a Salvador Dalí"», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, 2000, págs. 587-607), y aunque hay que tomar con un grano de sal la adscripción al neoclasicismo dieciochesco, es cierto que la oda moderna se identifica con la tradición de origen pindárico de los poemas dirigidos a alguien a quien se considera objeto de reconocimiento y alabanza (véase Claudio Guillén, «Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España», en Begoña López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla, Universidad, 1993, págs. 154-155).

EL SALTO AL VACÍO: FISIOLOGÍA DEL «GRAN MASTURBADOR»

Ricard Mas Peinado

EL DALÍ DE MADRID

Dalí pasará tan sólo cuatro años, bastante menos si descontamos los prolongados periodos vacacionales, en Madrid. Pero se trata de cuatro años decisivos en lo que respecta a la cristalización de un estilo y de una personalidad que adquirirán trasfondo universal. Muchos biógrafos afirman tranquilamente que Dalí, ya en sus diarios de adolescencia, sabía que quería ser un genio de la pintura, y que el resto de su vida no será otra cosa que el resultado de una planificación fría y maquiavélica para alcanzar la cumbre del reconocimiento.

Aunque la mayoría de los adolescentes sueñen con realizar grandes gestas en la edad adulta, el porcentaje de los que lo consiguen es anecdótico. Por lo tanto, el hecho de que Dalí llegara a ser Dalí pasa, de acuerdo con la famosa definición de Ortega y Gasset, por su especialísimo «yo», pero también por sus no menos únicas circunstancias. Para citar un par de ejemplos: Dalí habría terminado en el manicomio no más allá de 1930 si no hubiera conocido a Gala, que le resolvió el angustioso dilema sexual que le tenía en el umbral de la locura; también le habría costado mucho más conseguir la fama

si no le hubiera resbalado aquella bañera en el escaparate de los grandes almacenes Bonwit Teller, en la Quinta Avenida de Nueva York, en 1939. Involuntariamente, rompió la luna gigante e inundó la calle, hecho que provocó su detención y el posterior proceso en el que declaró el derecho absoluto del artista sobre su obra. Es más, si hubiera cruzado el escaparate un segundo más tarde, habría muerto decapitado.

La «circunstancia» madrileña, pues, es fundamental en Dalí por tres razones: 1) el alejamiento de un hogar con un padre en exceso dominante, y el recuerdo de la madre recientemente muerta víctima del cáncer; 2) el Museo del Prado, donde podrá estudiar del natural la gran tradición pictórica, y 3) la amistad que estableció con un grupo de personalidades únicas en el universo creativo español del momento: Federico García Lorca, Luis Buñuel, Eugenio Montes, Pedro Garfias y Rafael Alberti, entre otros.

Podríamos limitar la obra del Dalí «madrileño» entre dos pinturas: *Sueños noctámbulos*, de finales de 1922 o principios de 1923, y *Composición con tres figuras. Academia neocubista*, del estío de 1926, con un epílogo en 1927 materializado en la famosa pareja de óleos *Cenicitas* y *La miel es más dulce que la sangre*.

Dalí es enviado a Madrid por su padre. El notario de Figueres, al ver que la vocación de su hijo no tenía remedio, decide, para garantizarle un futuro menos incierto que el de un bohemio, que estudie en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de San Fernando, y consiga así el título que le permita dar clases de arte en establecimientos oficiales. Se alojará en la Residencia de Estudiantes, uno de

Salvador Dalí, *Sueños noctámbulos*. 1922. Tinta china y acuarela sobre papel. 31,5 x 24 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

los centros de renovación pedagógica española más avanzados y progresistas, situado en el enclave conocido popularmente como Cerro del Aire o Altos del Hipódromo. Consigue ingresar gracias a la amistad del notario Dalí con el poeta Eduardo Marquina, marido de Mercedes Pitxot, que lo recomienda a Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia.

En Madrid, Dalí continúa vistiendo extravagantemente, como en Figueres: un abrigo gigante, sombrero de ala ancha, y una pipa que no encendía nunca. Los gitanillos de Figueres lo llamaban «el Patillas», por su aspecto de romántico *démodé*, pero los transeúntes de Madrid eran menos comprensivos...

De tal guisa pasó unos meses haciendo vida seudomonástica, de la Residencia a la Escuela y a la inversa, sin hablar con nadie. Los compañeros de residencia lo tenían por poco menos que «anormal» y lo llamaban «el músico» o «el pintor polaco». Pero un día, un aragonés estudiante de medicina, llamado José —Pepín— Bello, entró furtivamente en su habitación, aprovechando que el servicio de limpieza había olvidado cerrar la puerta, y descubrió unos dibujos cubistas. Como explica Dalí en sus memorias:

> Bello «no pudo esperar a divulgar aquel descubrimiento a los miembros de su grupo. Ciertamente, nada podía hacer un contraste más violento, con sus ternos a la inglesa y sus chaquetas de golf, que mis americanas de raso y mis chalinas; nada podía ser más diametralmente opuesto que mis largas greñas, que me llegaban a la espalda, y sus cabellos cortados con elegancia, de los que cuidaban regularmente los barberos del Ritz o del Palace. En la época en que conocí al grupo particularmente, todos ellos estaban poseídos por un complejo de dandismo mezclado con cinismo, que manifestaban con una mundanidad consumada».

Dalí ingresa en el grupo, cambia radicalmente de aspecto y de costumbres, y empieza a dilapidar la fortuna paterna hasta el extremo de que su padre, cuando lo deshereda en 1930, considera la legítima agotada en concepto de gastos del periodo «residente». Frecuenta tertulias literarias como la de Pombo, liderada por Ramón Gómez de la Serna, donde sus amigos Luis Buñuel, entonces estudiante de Ciencias Naturales, Federico García Lorca, de Derecho, y Pepín Bello hacen profesión de fe ultraísta.

Sueños noctámbulos, una acuarela del primer periodo madrileño, reporta una salida nocturna en compañía de Luis Buñuel, la estudiante de pintura Maruja Mallo y el pintor uruguayo Rafael Barradas, inventor de una particular técnica simultaneísta llamada «vibracionismo» y de un recurso para sintetizar la faz en un doble arco con ojos almendrados bautizada como «clownismo». Dalí, influido por el futurismo, el cine expresionista y la pintura de Barradas, describe en blanco y negro y formato caleidoscópico diversas escenas etílicas y nocturnas de un Madrid poblado de gatos, escaleras, sombras y personajes pintorescos.

Retrato (Federico García Lorca), ca. 1924, es en cambio el resultado del ahondamiento de la amistad entre Dalí y el poeta de Granada Federico García Lorca. Dalí reconoce en Federico la encarnación de la poesía, y Federico se enamora del torrente creativo de aquel atractivo joven de tez agitanada. En este retrato cubofuturista adivinamos al poeta con su sombrero de fieltro, corbata y un papel en la mano, habitual en sus frecuentes lecturas públicas, donde era centro de atención. Como cuenta Pepín Bello, «Cuando Federico recitaba,

no hacía frío ni calor, hacía Federico». Al fondo, todavía podemos ver la típica cenefa que decoraba las espartanas habitaciones de la Residencia de Estudiantes. Federico era tan popular que Dalí, a pesar de la profunda amistad que los unía, desaparecía a veces presa de un ataque de celos. Muchas noches, a Federico le gustaba representar de viva voz y con todo detalle de gestos su propia muerte, lo que dejaba aterrados a sus compañeros, e incluso una vez se encerró con Dalí en su habitación simulando un naufragio en una isla desierta, arena incluida: los amigos tuvieron que suministrarles alimentos durante días, mientras ellos enviaban mensajes de socorro por la ventana.

De la amistad y las triquiñuelas dalinianas con Federico nació una riquísima correspondencia, empapada en una de las dialécticas artísticas más fructíferas del siglo XX: la propia relación afectiva entre ambos creadores se materializó en obras-mensaje como la «Oda a Salvador Dalí» de Lorca o el ensayo-poema daliniano «Sant Sebastià». La relación derivó en afecto, y Federico, homosexual, intentó por dos veces cruzar la puerta estrecha de su amigo. En el primer intento, en una habitación de la Residencia ante un Dalí intacto pero atemorizado, Federico ofreció en holocausto una adolescente de dieciséis años. El segundo intento, durante la Semana Santa de 1927 en Cadaqués, no cuajó porque Dalí sentía demasiado dolor. A partir de ahí, la relación se distanciará hasta el punto de que ambos amigos no volverán a coincidir hasta 1935. Dalí, identificado con el mártir san Sebastián, escribe su ensayo para dar a entender que su amistad debería ser puramente estética y platónica, y pinta dos obras maestras: *La miel es más dul-*

Salvador Dalí, *Retrato (Federico García Lorca)*, ca. 1924. Óleo sobre cartón, 74,6 x 52 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

ce que la sangre y *Cenicitas*, donde adivinamos un Federico dormitando ante un Dalí enloquecido por el sexo femenino, bajo un gigantesco pedazo de carne que simboliza el clásico nacimiento de Venus tamizado por el horror de la guerra europea. Mutilaciones, aparatos, asnos y pájaros putrefactos cierran esta composición que, más o menos, nos dice: el amor, el contacto sexual, incluso el sentimiento, conducen a la muerte.

A lo largo de todo el periodo madrileño, Dalí pinta algunas de sus principales obras en Cadaqués, aprovechando las vacaciones estivales: *La Venus que somriu* y las *Bañistas del Llaner*, de 1923, muestran desnudos femeninos, de espíritu *noucentista* y técnica puntillista; una serie de maternidades y paisajes cadaquesenses, inspirados en el aspecto más cezanniano de Joaquim Suñer y el negrismo picassiano, dan paso en 1924 a una serie de lacónicas naturalezas muertas influidas por las estéticas programáticas de las revistas de vanguardia europeas, como la italiana *Valori Plastici* o la francesa *L'Esprit Nouveau*, abanderada del purismo. Dalí regalará a Federico *Naturaleza muerta purista*, una de las obras más representativas de estas últimas tendencias. También en 1924 Dalí inaugura el periodo «Ana María», en el que con una claridad detallista y luminista cercana a los postulados de la «nueva objetividad» retrata a su hermana, preferiblemente de espaldas; en este estilo pintará también un magnífico *Retrato de Luis Buñuel*, con la Residencia al fondo y las nubes de Mantegna que tanto le gustaban al de Calanda. Unas nubes que aparecerán en *Un perro andaluz* para llevar a cabo la escisión más visceral de la historia del cine.

Dalí será expulsado por dos veces de la Escuela Especial: la primera, en octubre de 1923, al haber sido identificado como el instigador de una protesta antiacadémica durante el concurso destinado a cubrir una plaza de profesor. En lugar de abandonar Madrid, asiste a la Academia Libre de Julio Moisés, donde dibuja desnudos mientras espera presentarse a los exámenes como alumno libre. Allí tendrá por compañeros a Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Francisco Bores y José Moreno Villa, entre otros.

El 14 de junio de 1926, en los exámenes orales de la escuela, declara al tribunal incompetente para emitir un juicio sobre sus conocimientos en Teoría de las Bellas Artes. Como consecuencia del escándalo y mediante un decreto real, es expulsado definitivamente.

El padre entiende la expulsión como un fracaso, pero el hijo, al parecer, había planificado el acto como un salto al vacío. No necesitaba más enseñanzas de una academia donde nunca aprendería a pintar bien. Dos meses antes de la expulsión, consigue ir de viaje a París y Bruselas durante las vacaciones de Semana Santa, y visita primero a Picasso y después el Louvre. Cuando así se lo cuenta a Picasso, éste le responde: «Habéis hecho bien». Picasso examina durante quince minutos el óleo *La muchacha de Figueras* (1926), una detallada vista desde el domicilio paterno, y no dice nada. Después pasa a mostrarle su nueva producción, que deja patidifuso a Dalí.

Volvamos a Madrid. En todo este proceso faltan aún dos elementos esenciales: los putrefactos y la evolución estilística daliniana. Por lo que respecta a los putrefactos, se tra-

ta de un término que importó Dalí de Figueres y que fue adoptado inmediatamente por los amigos ricos, dandis ilustrados y gorrones consumados del grupo residente. Un putrefacto era un carcamal, pasado de moda, sentimentaloide, piloso, infeccioso e infectado, lírico y entrañable. La generación de Dalí era agresiva, racionalista, higiénica, creía en los deportes de masas y en el maquinismo, pero no perdía el tiempo odiando a los putrefactos, los contemplaba como algo entrañable. Y así lo plasmó Dalí en numerosos dibujos que tenían que constituir un libro con textos de Federico. Pero éste, al conocer las críticas dalinianas a su folklórico *Romancero gitano*, y creerse considerado por Dalí como susceptible de ser putrefacto, abandonó el proyecto.

Por otro lado, Dalí ha decidido ya su «salto al vacío», y aunque sigue pintando —y triunfando en exposiciones como su primera individual en las galerías Dalmau o en la colectiva de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid—, tiene muy clara la necesidad de hallar un camino propio, e inicia una serie de tanteos asociados al periodo lorquiano, inaugurado con la *Academia neocubista*, madurado con *Naturaleza muerta al claro de luna* y culminado con *Cenicitas* y *La miel es más dulce que la sangre*. A partir de ahí, finales de 1927 y principios de 1928, Dalí inicia un camino experimental con tres elementos comunes: la presencia de animales putrefactos —asnos, cabras y ruiseñores—; la simplificación hasta la casi esquematización del drama masculino/femenino, y un cierto automatismo realizado con enérgica mano masturbatoria. De este juego estéril no quedará prácticamente rastro en la obra daliniana posterior,

que preferirá volver al lenguaje de *Cenicitas* y a partir de aquí articular una nueva gramática basada en elementos reconocibles.

El Dalí de Madrid está lo suficientemente maduro para asaltar París, capital mundial de las artes. Luis Buñuel contribuirá a su distanciamiento de Lorca y escribirá junto a Dalí el guión de *Un perro andaluz* (1929). El film, rebosante de bromas y guiños privados del grupo de la Residencia, se convertirá en un referente indiscutible de la historia del cine.

Madrid, pues, como circunstancia, juega un papel fundamental en la cristalización de la poética daliniana. Y a lo largo de toda su obra, ya sea escrita, pintada, rodada o representada, hallaremos elementos originados en aquellos escasos cuatro años en la capital, donde maduró, aprendió y se enriqueció con los mejores amigos que el destino podía haber ofrecido a un Dalí casi autista, necesitado de un intercambio de ideas del que ya no gozará nunca más con tanta intensidad y tanta pasión.

DALÍ TIENE TREINTA Y SIETE AÑOS: FISIOLOGÍA DEL «GRAN MASTURBADOR»

Dalí tiene treinta y siete años. Siempre tendrá treinta y siete años en la página 901 del primer volumen de sus *Obras completas*. Siempre será en esta página el 30 de julio de 1941, el día que prometió a su editor —y aparentemente lo cumplió— que tendría listo su manuscrito. Hace mucho calor y

se pasea completamente desnudo por su habitación de Hampton Manor, la suntuosa mansión de su amiga Caresse Crosby, en lo más profundo de Virginia, construida en estilo colonial por el mismísimo Jefferson Davis. Esa mansión de la Crosby, a la que siempre recordaremos más como mecenas que como inventora del sujetador, tuvo que ser abandonada repentinamente ante las amenazas de su celoso «ex». El agresivo cornudo irrumpió de noche, vestido de *cowboy*, disparando al aire mientras rodeaba la finca a lomos de un dudoso babieca, borracho perdido, reivindicando su derecho a la propiedad. Al final, cómo no, los habitantes rindieron el fuerte y se refugiaron en Santa Fe de Nuevo México hasta nuevo aviso.

Volvamos a la página 901. Dalí, reinstalado en Hampton Manor y recién terminada su autobiografía a los treinta y siete, se acerca al espejo del armario y reflexiona en voz alta: «Todavía tengo el cabello negro como el ébano, mis pies todavía no han sufrido el estigma degradante de un solo ojo de gallo; mi cuerpo se parece exactamente al de mi adolescencia, a excepción de mi vientre, que ha crecido». Por supuesto, asume que la historia es como un espejo, un salto atrás es un salto adelante y un salto adelante un salto atrás. La mano derecha jamás podrá tocar la izquierda al otro lado, por lo que el mismo espejo no debe ser más que un género, una clave entre otras muchas posibles.

Reclama su derecho a ser escuchado: «Soy la encarnación más representativa de la Europa de posguerra; viví todas sus aventuras, todos sus experimentos, todos sus dramas», tras una tan dudosa como obligatoria redención:

El cielo es lo que busqué a lo largo y a través del espesor de confusa y demoníaca carne de mi vida —¡El cielo! ¡Ay de aquel que todavía no lo haya comprendido!—. Cuando con mi muleta hurgaba en la masa, pútrida y llena de gusanos, de mi erizo muerto, era el cielo lo que yo buscaba. Cuando, desde lo alto del Molí de la Torre, hundía la mirada en el negro vacío, también y todavía buscaba el cielo.

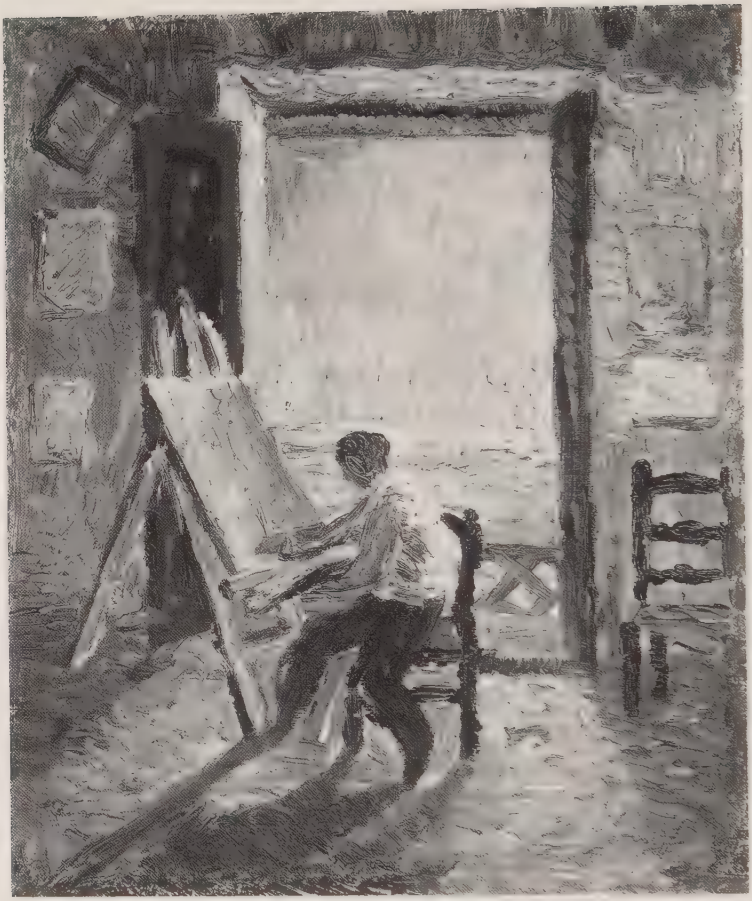
—Gala, ¡tú eres la realidad!

—¿Y qué es el cielo? ¿Dónde está? «¡El cielo se halla, ni arriba ni abajo, ni a la derecha ni a la izquierda, el cielo se halla exactamente en el centro del pecho del hombre que tiene fe!».

Son las doce del mediodía, la hora ineludible del ángelus, y cierra así oficialmente la primera etapa de su vida con una confesión que suena a modo de plegaria: «En este instante todavía no tengo fe y me temo que moriré sin cielo».

No hay nada como ser jardinero de tu propia vida para escribir gloriosas páginas. Dalí nos hizo creer que su existencia se componía de dos etapas, tres a lo sumo: antes de Gala, la lenta cocción de su *Vida secreta* —por cierto, una de las mejores narraciones de la literatura contemporánea— y la apoteosis de un personaje público que devora lentamente su propia obra a modo de menús precocinados y recalentados cíclicamente.

Al contrario, la vida de Dalí es un gigantesco laberinto de espejos tras los cuales se esconden resortes y cerraduras que sirven a veces para traspasar y a veces sólo para observar. Tan sólo existe una llave maestra cuyos serrados dientes recorren sus pulsiones sexuales —*eros*— y omiten la insostenible presión del temor a la muerte, al vacío de la memoria —*thánatos*—. Una llave que, posiblemente, toda-



Salvador Dalí, *Autorretrato en el taller*, 1918-1919. Óleo sobre lienzo, 26,67 x 20,95 cm. Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida. © 2007. Salvador Dali Museum, Inc.

vía se halle en el secreter de la casita familiar de los Dalí en la playa del Llané. Una llave con forma de rostro. Su propia faz reblandecida y endurecida a un tiempo.

Dalí se retratará numerosas veces, como todo artista que se precie. Lo que ningún artista había hecho jamás era construir una iconografía de sus propias faz y circunstancia: el rostro del «Gran Masturbador». Lo concibe justo antes de conocer a Gala, en 1929; lo reforma y exhibe en la portada de su *Vida secreta*, en 1942, y lo revive por última vez en 1977 como *Monstruo blanco en un paisaje angélico*, un óleo irónicamente depositado en los Museos Vaticanos. Todo había sido programado ya en 1941 o, si lo prefieren, en la página 901.

Volvamos a su particular *Vida secreta*. En su primera página, a modo de prólogo, declara: «A los seis años quería ser cocinera. A los siete años quería ser Napoleón. Y mi ambición ha ido aumentando sin parar desde entonces».

Podríamos tomar a broma esta peculiar forma de verse a sí mismo, pero si la analizamos detenidamente observaremos dos de sus más destacadas constantes: el deseo alquímico por la transformación de la materia y su asimilación de acuerdo con la máxima «todo me influye, nada me cambia»; y unos narcisistas aires de grandeza que bien pueden alejarlo del principio de realidad —con todas sus inclemencias—, bien pueden servir para insuflar las energías suficientes en su constante búsqueda del éxito.

A nivel pictórico, su primer autorretrato se hace esperar un poco, ya que hasta 1919 —a los quince años del pintor, cinco después de que el escenógrafo Sigfrido Burmann le regalara su primera caja de óleos— no se representará a sí

mismo. Además, se trata de una composición en la que vemos al artista pintando una tela en su recién estrenado estudio de la playa del Llané, en Cadaqués, pero que no nos permite adivinar su rostro, tan sólo su actividad[1].

El taller, como se puede ver por el balcón abierto al fondo, está frente al mar, concretamente en la playa del Llané, y había sido alquilado anteriormente por Ramón Pitxot, pintor amigo de los Dalí y de Picasso. Se supone que el pintor malagueño, a quien Pitxot había invitado a Cadaqués en 1911, también había hecho uso del mismo, puesto que disponía de muy poco espacio en la habitación donde se alojaba, en casa de Lidia Sabana, la famosa Lidia de Cadaqués, bruja y sibila del método paranoico-crítico.

En 1920, en plena fiebre impresionista por influencia de Ramón Pitxot, Dalí se ejercitará plenamente retratando a su padre, hermana, abuela materna y tía —posteriormente, madrastra—, y a sí mismo en dos ocasiones: una, a la manera del francés Eugène Carrière, con la Cala Jònculs al fondo, y la segunda, con el cuello alargado, vagamente a la manera del renacentista Rafael, con la Cala de Sa Sabolla al fondo. Ambos cuadros —en vista de tres cuartos— están pintados en verano, estación de máxima actividad pictórica de Dalí, cuando se trasladaba junto a su familia al aislado pueblo de pescadores y contrabandistas, cuyos aires marinos se revelarían harto beneficiosos para un enfermizo adolescente.

[1] *Autorretrato en el taller*, ca. 1919. Óleo sobre lienzo, 27 x 21 cm. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida.

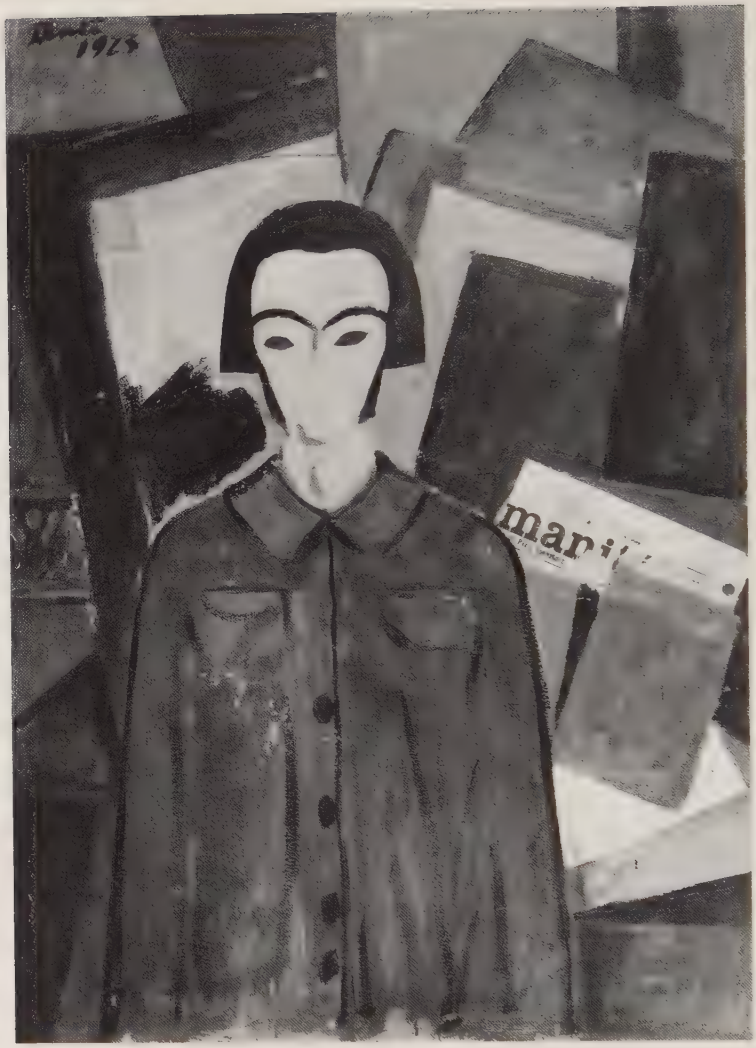
Salvador Dalí, *Autorretrato (Figueres)*, 1921. Óleo sobre arpillera. 30.83 x 41.91 cm. Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida. © 2007. Salvador Dali Museum, Inc.

El siguiente invierno, siempre ante un espejo, Dalí se retratará de perfil con pipa y sombrero de ala ancha en un óleo oscuro, de dominantes marrones, o esbozado en un baño de luz, también con un solo ojo a la vista. Este último autorretrato lo recuperó Dalí tras la muerte del padre —recibido como irónica herencia— y lo colgará orgullosamente en un lugar privilegiado de su estudio. En septiembre de 1922 —un año después de perder a su madre— se trasladará a Madrid, para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, inaugurando una nueva tipología en la que se ausentarán el corte de pelo largo, la mirada melancólica, unas marcadas patillas y ese aire misterioso de pintor romántico decimonónico que tanto le gustaba aparentar.

Hasta 1923 no encontraremos óleos significativos con la nueva efigie daliniana. Precisamente de este año son los autorretratos con sendas publicaciones, *L'Humanité* y *La Publicitat*, lo que denota un hábito de lectura y dos ideologías muy concretas: el comunismo y el catalanismo. El primero de estos retratos está compuesto en el estilo «clownista», inventado por el artista uruguayo Rafael Barradas: su rostro almendrado se reduce aquí a unas marcadas cejas y unos ojos vacíos. El segundo está inspirado en el cubofuturismo: a pesar de hallarse la composición sincopada por múltiples planos, podemos adivinar todavía el mismo rostro vacío y la pipa con que gustaba retratarse, puesto que nunca la encendió.

Por el titular del periódico, se ha podido averiguar que éste pertenece al 14 de diciembre de 1923. Dalí siempre consideró el periódico catalanista *La Publicitat*, de Barcelona, su favorito. Una serie de *collages* en tonalidad ocre rompen

Salvador Dalí. *Autorretrato cubista*, 1923. Óleo sobre lienzo, 104 x 75 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



Salvador Dalí, *Autorretrato con «L'Humanité»*, 1923. Óleo, temple y collage sobre cartón, 105 x 75 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

el predominio de tonos azules: el periódico, un paquete de cigarrillos y unas bandas que simulan la decoración de su habitación en el domicilio familiar de Figueres.

A partir de 1925 aparecen, en algunas composiciones pictóricas y dibujos, numerosos rostros de perfil que podemos identificar con el de Dalí por una característica física muy peculiar: una pronunciada hendidura entre la barbilla y los labios debida a la conservación de los primeros dos dientes inferiores, llamados comúnmente «de leche».

Ana María Dalí, en su particular y edulcorada respuesta a la *Vida secreta* de su hermano, nos detalla este revelador accidente fisonómico:

> Un hecho curioso es que, tanto mi madre como él y yo, tenemos sólo dos dientes superiores en vez de cuatro, pero hay que saberlo para darse cuenta, pues los incisivos están configurados de tal modo que lo disimulan completamente. Mi hermano tiene, además, otra anomalía, y es que cambió todos los dientes de leche, menos dos: los inferiores del centro. Estos dientecitos que son como dos granos de arroz, hacen que la configuración del labio inferior forme una leve depresión. Todos los de casa queremos mucho a estos dos dientes, que le quedaron como recuerdo de la más remota infancia. A veces, Salvador se fijaba mucho en ellos, y con frecuencia lo comentábamos, y él decía que se le volvían transparentes y que dentro de uno de ellos, mirándolo bien, podía verse a la Virgen de Lourdes, como en los palilleros de marfil que de allí vienen.[2]

Este detalle, junto a la forma almendrada del cráneo, nos permitirá identificar el rostro daliniano cuando conviva, en un mismo cuadro, con el del poeta García Lorca, más cua-

[2] Ana María Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Parsifal, 2001, pág. 34.

drado y de facciones ásperas. En 1931, Dalí perderá uno de estos dientes tras darse con el puño en la barbilla, desesperado por su paupérrima coyuntura durante una convalecencia de Gala en Málaga. Tras perder el otro de forma más natural, lo colgará del techo de su recién estrenado domicilio en Port Lligat como amuleto.

Como ejemplo de perfil «con dientes de leche», valga un *Autorretrato* de 1926. En esta tinta china sobre papel —22,2 x 16 cm— propiedad de la Fundació Gala-Salvador Dalí, de Figueres, se nos revela Dalí como trovador. De clara inspiración picassiana, mantiene algunos guiños cubistas, como por ejemplo el tratamiento de la pipa, resaltando el arco entre la barbilla y el labio inferior como pronunciado rasgo de identidad. Realizado un año antes de dejarse un finísimo bigote —que no crecerá desmesuradamente hasta doce años más tarde—, la adición de éste parece una premonición de futuro.

Y como ejemplo de doble retrato Dalí-Lorca, *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926)[1] es arquetípico de la larga serie estudiada por Rafael Santos Torroella en *La miel es más dulce que la sangre*[2]: una colorista escena se destaca de una serie de campos de colores nítidos, uno de los cuales representa una mesa. En la escena, una luna llena malva centra una forzada perspectiva de una calle cadaquesense apuntada en el estilo de la escenografía de la *Mariana Pineda* lorquiana. Un busto con el contorno de Lor-

[1] *Naturaleza muerta al claro de luna malva*, 1926. Óleo sobre lienzo, 148 x 199 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

[2] Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Salvador Dalí, *Naturaleza muerta al claro de luna malva*, 1926. Óleo sobre lienzo, 148 x 199 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

ca encierra un pececillo a punto de penetrar en el interior de una esfera, posible alusión al primer intento del poeta por sodomizar a su amigo. El sólido busto se licua en la superficie dando un rostro daliniano precursor de la figura del «Gran Masturbador». Rodean la escena una serie de restos humanos «ironizados»: un ojo-piedra, huesos-pez, venas-coral..., y un aparato, figura humanoide compuesta de elementos geométricos, inspirada en el universo de De Chirico. En el extremo derecho, duerme —y simula que muere— un busto monocromo de Lorca, con los ojos cerrados en la misma postura en que será representado por Dalí en *Cenicitas*.

Precisamente *Cenicitas*, iniciada junto a la desaparecida *La miel es más dulce que la sangre*, en el verano de 1927, coincidiendo con la última visita de García Lorca a Cadaqués, acoge el penúltimo autorretrato de Dalí antes de su metamorfosis como «Gran Masturbador».

Esta complejísima composición[1] fue concebida como un nacimiento de Venus. Pero las tres figuras femeninas identificables están mutiladas cuando no ya convertidas directamente en amasijo de carne, hay abundancia también de pájaros —símbolo lírico y sentimental en la gramática daliniana— y burros y peces podridos —ósmosis del impulso sexual fatalmente transformado en carroñera muerte—. Enfrían la composición algunos aparatos y referencias a Tanguy, Max Ernst y De Chirico. Flotando, los rostros de Lorca —durmiente e indiferente al sexo femenino— y Dalí —con los ojos salidos y los dientes rechinando— nos dan la cla-

[1] *Cenicitas*, 1928. Óleo sobre tabla, 64 x 48 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Salvador Dalí, *Cenicitas*, 1927. Óleo sobre tabla, 64 x 48 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ve de sus respectivas posturas ante la cada vez más apremiante ansiedad sexual. En un principio fue titulado *Los esfuerzos estériles*, pero Dalí, en su conocido afán de no dar demasiadas pistas, lo transformó en el actual *Cenicitas*. Cenicitas de cigarro que, visualmente, pueden transformarse en montañitas de mocos secados al sol.

Es a principios de 1928 cuando se supone que Dalí da por terminado *Cenicitas* e inicia una extraña aventura en terrenos cercanos al automatismo, bajo el influjo de las reproducciones en blanco y negro que ha visto en la revista *La Révolution Surréaliste*, en su mayoría pertenecientes a obras de Arp, Miró, De Chirico, Masson, Picasso, Tanguy y Ernst.

En un artículo publicado por entregas en el semanario suburense *L'Amic de les Arts*, titulado «Nous límits de la pintura» —«Nuevos límites de la pintura»—, acepta implícitamente el dogma surrealista al proclamar:

> ¿La fisiología plástica y poética no es la fisiología de los seres vivos? ¿La vida plástica o poética de una pintura o de una poesía obedece a otras leyes que las de la circulación de la sangre? [...] Después de esto podríamos añadir que una figura sin cabeza es más apta para entrecruzarse con los burros podridos, y que las flores son intensamente poéticas precisamente porque se parecen a los burros podridos.
>
> Hete aquí cosas ociosas de decir, por evidentes, desde el día (este día es propiamente el del superrealismo) que se inició la autonomía poética de las cosas y de las palabras, que dejan de ser (como califica André Breton) *paroles mendiantes*.
>
> Para nosotros un ojo ya no debe nada al rostro, ni a la condición estática, ni al concepto fijo, ni tiene que pedir nada a la idea de ser contenido; al contrario, hemos aprendido hace días que los ojos, igual que los gajos de uva, son propensos a las más locas velocidades y están dotados para lanzarse a las más contradictorias persecuciones.

Y concluye:

> Lo absoluto ha sido devorado totalmente por lo accidental: la realidad ha sido reducida a inestable apariencia de aquello más fugitivo y confuso de sus aspectos; de la objetividad se percibirán, tan sólo, las más leves resonancias, deformadas, aún, por el más subjetivo de los sentimentalismos.[6]

Vertiginosa evolución desde que proclamara, siete meses atrás, en las páginas de la misma revista, la ironía como razón ética, engendrada por la relación entre la naturaleza y el hombre. Se trataba del ensayo «Sant Sebastià»[7], su teoría fundacional que nunca acabará de traicionar: el arte es proyección de una virtualidad, fruto del vaivén de la ironía en la doble frontera entre física y metafísica. No hay, pues, sustitución, ni interacción ni tan sólo representación de la realidad.

El siguiente paso será la génesis de una poética —tanto verbal como visual— en la que las cosas no son tan sólo lo que parecen, sino que parecen todo lo que son, como demuestra el «Poema de les cosetes»: «Un seno de mi amiga es un calmado erizo, el otro un avispero movedizo. Mi amiga tiene una rodilla de humo».

La base de esta poética está en la admiración por Miró y su capacidad de distinción entre los límites de la realidad y la superrealidad, en contraposición con la obra de Hieronymus Bosch, admirada hasta la saciedad en el Museo del Prado:

[6] Salvador Dalí, «Nous límits de la pintura», *L'Amic de les Arts*, núm. 16, Sitges, 22-29 de febrero de 1928, págs. 167-169.

[7] Salvador Dalí, «Sant Sebastià», *L'Amic de les Arts*, núm. 16, Sitges, 31 de julio de 1927, págs. 52-54.

> Hay momentos del Bosco que parecen obedecer a esta superrealidad, contenida en la realidad misma; pero el proceso del Bosco es netamente imaginativo, adicional, activo a fin de cuentas, y, a menudo, una ruptura súbita separa la realidad de la superrealidad. Esta ruptura desaparece cuando la imaginación es reemplazada por la pura inspiración, el instinto religioso, el estado pasivo del automatismo, etc. Es por esto que, en Joan Miró, se establece, entre la superrealidad y la realidad, una osmosis de un margen ilimitado de misterio, capaz de emocionarnos con la intensidad vivísima de las más lejanas y penetrantes realizaciones mágicas.[8]

Dalí se lanza, pues, al vacío epistemológico, lo que en su curiosa lógica visual es equivalente al vacío estético. Se aventura, partiendo de modelos vistos en *La Révolution Surréaliste*, a tres variantes de automatismo: los grafismos gestuales, poblados por elementos fálicos; los *collages* de arena basados en la descomposición del cuerpo de la bañista-objeto, con alusiones a animales en descomposición e incluso cabezas intercambiadas, como burros, pájaros y cabras; y, finalmente, primitivistas composiciones esquemáticas inspiradas en el universo de Jean Arp, en el que las figuras femeninas están pintadas en rojo y las masculinas en negro.

Todas estas obras recrean un mundo de intenso deseo sexual, frenético y desbocado en ocasiones, pero también de aislamiento, incomunicación y muerte a la luz de la particular tradición macabra española.

En una de estas composiciones, *La vaca espectral* (1928), vemos a un gran y fantasmagórico pájaro sodomizar con su sombra una roca-rostro, mientras que, por delante, una cabra dese-

[8] Salvador Dalí, «Joan Miró», *L'Amic de les Arts*, núm. 26, Sitges, 30 de junio de 1928, pág. 202.

cada pero sonriente apoya la cabeza en la boca de dicho rostro. Bajo la barbilla de éste reposa un esquemático pájaro muerto, y sobre su frente brilla una luna llena. Se trata, sin lugar a duda, de la prefiguración del rostro del «Gran Masturbador».

Dalí intuye que hay caminos mejores para detallar convenientemente su doble drama: de lenguaje y de contradicción vital, ya que toda su energía erótica se halla a punto de estallar bajo la espada de Damocles de una muerte segura por infección. Abandona el simbolismo esquemático a un tiempo que proclama su profesión de fe surrealista en el último número de *L'Amic de les Arts*, confeccionado a placer como carta de presentación ante la secta regida por André Breton: «En este momento, repito, el SUPERREALISMO EN FUNCIÓN DE LA REALIDAD, como hecho vivo ANTIARTÍSTICO, como SUBVERSIÓN MORAL, es el único medio ANTIIMAGINATIVO apto por sus facultades mecánicas ilimitadas de acomodación y rapidez de las simultaneidades más fecundamente y más vertiginosamente posibles en el campo del conocimiento»[9].

En resumen, voluntad de derribar el muro de las apariencias entre la realidad convencional, cuyo sostenimiento está garantizado por una hilación de causas-efectos interesados, mediante la práctica del antiarte, o sea la acumulación de hechos e ítems sin aparente solución de continuidad. La finalidad última es el derrumbe de la sociedad actual allí por donde más le duele: el lenguaje. La sensación de poder con semejantes posibilidades debía de ser embriagadora, si es que uno creía a pies juntillas en los postulados del surrealismo.

[9] «En el moment...», *L'Amic de les Arts*, núm. 31, Sitges, 31 de marzo de 1929, pág. 1.

Demos ahora un salto en el tiempo y leamos un fragmento del poema «El gran masturbador», escrito en Cadaqués en septiembre de 1930, aproximadamente un año después del hallazgo estético, y por lo tanto asentada ya plenamente dicha figura iconográfica en el imaginario daliniano[1]:

Pese a la oscuridad reinante
no había caído aún del todo la tarde
sobre las grandes escalinatas de ágata
donde
fatigado por la luz del día
que duraba desde el amanecer
el Gran Masturbador
apoya su inmensa nariz sobre el suelo de ónice
cerrados sus enormes párpados
la frente comida por horrorosas arrugas
e hinchado el cuello por el célebre furúnculo donde hierven las hormigas
se inmoviliza
conservado en esa hora de la tarde aún demasiado luminosa
en tanto que la membrana que cubre enteramente su boca
se endurece a lo largo de la angustia del enorme saltamontes
agarrado inmóvil y pegado contra ella
desde hace cinco días y cinco noches
Todo el amor
y toda la embriaguez
del Gran Masturbador
residía
en los crueles adornos de oro falso
que cubren sus sienes delicadas y blandas
imitando
la forma de una corona imperial
cuyas finas hojas de acanto bronceado
se prolongan
hasta las mejillas rosas e imberbes
y continúan sus duras fibras

[1] Incluido en el libro *La femme visible*, París, Éditions Surréalistes, 1930. Con una presentación de Breton y Éluard.

hasta fundirlas
en el claro alabastro de su nuca.

Y puestos a saltar en el tiempo, abordemos un *Playboy* de hemeroteca, publicado en enero de 1970, poco después de la última aparición de dicho rostro, ya en el cielo vaticano, rodeado de ángeles. Lluís Permanyer, en una de sus mejores entrevistas, «El pincel erótico de Dalí», pregunta a un desinhibido Salvador:

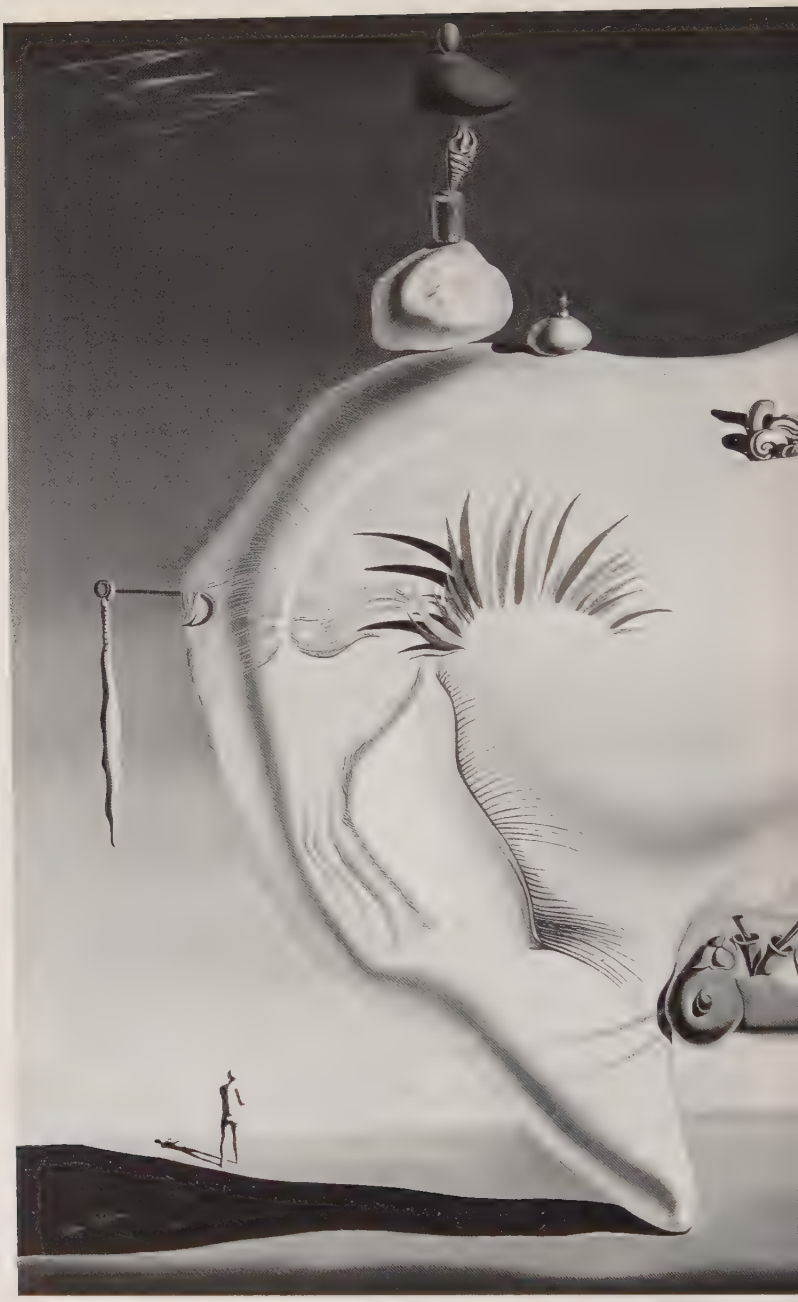
> —Explíqueme la temática del llamado el Gran Masturbador.
> —Refleja la idea de culpabilidad de un rostro que está extinguido vitalmente por haberse masturbado tanto: la nariz le toca el suelo y le emerge un furúnculo horrible. Siempre que pierdo un poco de leche tengo la convicción de que la he malgastado. Me queda siempre un sentimiento de culpabilidad.
> —¿Considera que el surrealismo le permitió liberarse de una tremenda carga erótica que usted llevaba escondida?
> —Al contrario. La carga de erotismo era muy superior cuando yo era joven y estaba solo en Figueres. Para masturbarme necesitaba toda una *mise en scène*: tenía que vestirme de rey, ir coronado, con capa de armiño y llevar agujas de tender la ropa en la punta de la nariz y en los lóbulos de las orejas. Soy muy masoquista.
> —Dalí ha confesado que «Gala es la única mujer en la que me vacío, en un orgasmo rápido y perfecto, poblado de imágenes arquitectónicas de una belleza sublime: principalmente campanarios». ¿En este caso los campanarios tienen un significado erótico?
> —Mire, el cuadro que más me gusta del mundo es el de un campanario de Vermeer de Delft. Y como yo siento por Vermeer una envidia tremenda, porque no puedo pintar tan bien como él, siempre que me masturbaba en la terraza de mi casa era cuando se ponía el sol y tocaba el campanario de Figueres. Esto era ya una rivalidad entre campanarios que hizo que, entre campanario y campanario, yo encontrase que el mío era el que tocaba mejor de todos.

Estas declaraciones pueden parecer una *boutade* más del Dalí mediático, pero no, son de una sinceridad descarnada,

desproporcionada si se quiere, pero acorde con el salto al vacío que tuvo la valentía de intentar. Es así, con la progresiva invención de una matemática visual, como podemos entender que represente tan a menudo, básicamente en sus obras de los años treinta, a su prima Carolineta saltando a la comba, cuya imagen se confunde con la de una campana repicando. En el fondo, los movimientos mecánicos de una mujer saltando a la comba recuerdan el acto sexual, pero a un tiempo la campana puede ser un glande accionado a distancia por una cuerda movida también mecánicamente con una gestualidad que no creo necesaria emparentar por evidente. El matrimonio entre sexo y muerte viene aquí por la imagen de la representada, Carolina Barnadas Ferrés, por quien el pequeño Salvador sentía un gran afecto, soltera y desaparecida en 1914 —a la edad de treinta y cuatro años— a causa de una meningitis.

Y ahora sí, volvamos al verano de 1929, cuando Dalí está al borde de la locura, con súbitos ataques de risa histérica que lo dejan tirado en el suelo. Cuando arriban a la costa de Cadaqués Éluard, Gala y la hija de ambos, Cécile, Camille Goemans y su pareja, y el matrimonio Magritte, encuentran poco menos que a un anormal vestido como un bailarín de tango, oliendo a excrementos de cabra, y que no puede articular tres palabras seguidas. El anormal de fino bigotito y olor a caca les muestra su última pintura, *El juego lúgubre*, en la que está todavía trabajando. En ella adivinamos un gigantesco monumento al masturbador culpable, sobre un pedestal de medidas científicas: «Gramme, centigramme, milligramme». Sobre el límpido cielo, un *collage* de sobreros y blancas piedras de la playa de la Confitera alterna con un rostro barbudo cuya boca ha sido

Salvador Dalí, *El juego lúgubre*, 1929. Óleo y collage sobre cartón, 44.4 x 30.3 cm. Colección particular.



Salvador Dalí, *El gran masturbador*, 1929. Óleo sobre lienzo, 110 x 150 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

sustituida por un sexo femenino, un colorido ruiseñor, un caracol, pechos, paraguas e incluso una hostia con copón. Ese torbellino parece emerger de un rostro arquitectónico, orientado hacia el suelo y sostenido, en su voluta-nuca, por una mano femenina. El rostro, de nariz pronunciada, no tiene boca, pero bajo el apéndice nasal yace un saltamontes, símbolo de la angustia y el horror desbocado tras una desagradable experiencia infantil daliniana. Al lado del cerebro, emerge un sexo femenino que es la alargada oreja de un conejo, en cuyo interior se confunden un ruiseñor y una cabra. Arquitecturas pétreas desembocan en un torso femenino. En el suelo, una solitaria, larga y alicaída forma con una blanca gota en el extremo nos recuerda el momento posterior a la eyaculación. Y al pie de la escalinata, donde se supone reposa una escultura femenina de la que pende el famoso rostro, un hijo llora, desnudo, abrazado a su padre. Mientras el joven lleva un trapo manchado de sangre en la mano, el padre, de mirada ida, deja ver al espectador sus calzoncillos, cargados de excrementos.

Y con todas las referencias que contiene el cuadro, ¡a la banda surrealista no se le ocurre nada mejor que encargar a Gala que pregunte a Dalí si éste es coprófago! El resto de la historia es de sobra conocido, y durante un paseo inquisitorial, Salvador y Gala se juraron amor eterno. Por cierto, el cuadro fue bautizado por Éluard, pero también era llamada así la representación que hacía Federico García Lorca de su propia muerte, seguida con una mezcla de congoja y regocijo por sus compañeros de la Residencia de Estudiantes.

La tipología de los «Grandes Masturbadores» dalinianos se define progresivamente con *El enigma del deseo. «Mi*

madre, mi madre, mi madre»[11], de ese mismo verano, y *El gran masturbador*, pintado casi a la par.

Dalí consideraba *El enigma del deseo* una de sus diez mejores pinturas. También fue uno de los primeros cuadros vendidos por él en París, junto a *El juego lúgubre*. La segunda parte del título, alusiva a la madre, está inspirada en el poema de Tristan Tzara *El gran lamento de mi oscuridad* (1917).

El «Gran Masturbador» incluye, en su versión más popular, un hormiguero en la panza del saltamontes, como símbolo de remordimiento y muerte, y un sexo en reposo con forma de voluta arquitectónica. El particular lenguaje visual de Dalí nos remite a la comparación de un lirio con su propio pene, al que un rostro femenino prefiere oler. Sus rodillas sangran, pero su torso es de piedra tallada. Un león cuya lengua recuerda un falo erecto nos evoca el deseo, mientras que de sus carnes emergen los colorines del ruiseñor, relacionado en la íntima sexualidad daliniana con el primer sentimiento de placer voluptuoso.

Al fondo de la composición, una pareja se abraza estrechamente. Ella, de espaldas, se transforma, a medida que bajamos por el torso, en roca. Él emite una sombra que nos remite al primer cuadro de clara temática onanista en Salvador Dalí: *Aparato y mano*, de 1927. En este óleo, de un grandioso aparato inspirado remotamente en De Chirico emergen elementos «metafísicos», robados descaradamente a Masson, cuya cúspide viene marcada por una mano roja, efervescente ante el mirar de una bañista en proceso de «cosificación».

Sobre los orígenes formales del «Gran Masturbador» como icono, la tradición apunta a una roca del cabo de Creus, pero

[11] Óleo sobre lienzo, 110 x 150 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich.

casi cualquier roca de dicho paraje podría servir, al igual que cualquiera de las nubes que, si nos habituáramos, veríamos pasar sobre el cielo de nuestras casas a diario. Félix Fanés apunta en su *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*[12] otro posible origen, esta vez en el tríptico *El jardín de las delicias* del Bosco, en el Museo del Prado. En él, efectivamente, podemos adivinar en un rincón una madriguera para alimañas con forma de cabeza humana de perfil, pronunciada nariz y un animal con púas como largas pestañas en lugar del ojo. Seguramente se trate de una amalgama de todo ello, transformada según el habitual método daliniano.

Otros «Grandes Masturbadores», del mismo año 1929, los encontraremos en *Retrato de Paul Éluard*, *Los placeres iluminados*, *Fantasmagoría*, *Profanación de la hostia* y *Monumento imperial a la mujer niña*, obra que aparte de incorporar la corona real a la tipología nos introducirá en la problemática familiar investigada profundamente en la serie de «Guillermo Tell» y en la «sistematización de la confusión» del método posteriormente llamado paranoico-crítico, plenamente cristalizado en *El hombre invisible*. Ya en 1930 pintará algunos rostros, pocos, de su «Gran Masturbador», como en *Rostro perdido. El gran masturbador*, el frontispicio de su primer libro, *La femme visible*, y dos retratos de Breton como tal, bajo el epígrafe de *Le Tamanoir* —el oso hormiguero—, como si quisiera exorcizar al jefe de filas del surrealismo de cualquier remordimiento: una versión para el ex libris que solía pegar en sus libros anteriores al siglo XIX, y la otra en el frontispicio del Segundo Manifiesto del Surrealismo. Evidentemente, es muy fácil distinguir

[12] Madrid, Electa España, 1999, pág. 94, fig. 66.

Salvador Dalí, *Aparato y mano*, 1927. Óleo sobre tabla, 62,23 x 47,62 cm. Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida. © 2007. Salvador Dali Museum, Inc.

Salvador Dalí, *Dirigible Salvador Dalí*, 1925. Tinta china y lápices de colores sobre papel, 21 x 16 cm. Residencia de Estudiantes, Madrid.

cuándo se trata de Dalí o de Breton, ya que la cabeza de Breton es harto cuadrada y tiene otras características en las que no voy a entrar ahora. Tan sólo remarcaré que habría podido crear, y en cierto modo lo hizo, una tipología «Gran Masturbador» del mismo modo que creó una tipología de «putrefactos» que seguirá viva, aunque larvada, a lo largo de toda su carrera artística. Los «putrefactos», como es sabido, nacieron en la Residencia de Estudiantes, en 1924, como crítica al sentimentalismo y trasnochamiento de la generación precedente, pero son universales, como demuestra el conocimiento del calificativo por Dalí ya en Figueres en 1920 y el hecho de que grandes putrefactos hayan sido el mismo Quijote y Torrente, *el brazo tonto de la ley*, ambos amados y escarnecidos a un tiempo, en su pilosa ridiculez, por unos autores que los denunciaban con tanto amor como permite la santa ironía.

Hagamos aquí un breve paréntesis para estudiar con más detenimiento unos «putrefactos» que más que anécdota son categoría pura.

Si observamos atentamente los dos modelos de «putrefactos» heterodoxos que acabo de anunciar, observaremos una serie de características afines. Ambos son ridiculizados con amor por un autor que podría ser su hijo biológico. Todos los «putrefactos» son residuos de un tiempo inmediatamente anterior, pero desaparecido. Todos ellos se caracterizan por su ingenua sentimentalidad y bigotes, símbolo de la antihigiene. El autor los esteriliza mediante la ironía. Si éstos no fueran estériles habría sido necesario emplearse con más saña.

Los «putrefactos» de Dalí tienen un precedente inmediato formal: los tipos populares dibujados por Xavier Nogués

en los libros *La Catalunya pintoresca* (1919) y *5c ninots* (1922). Nogués retrata una serie de tipos bigotudos, decimonónicos y sentimentaloides a los que ridiculiza con ojo *noucentista*. No es de extrañar, pues, que Dalí, buen conocedor de la obra de Nogués, intentara emular ambas obras en su *Libro de los putrefactos*, cuyo prólogo debía escribir Federico García Lorca.

En los «putrefactos» dalinianos hallamos dos tipologías formales: una de trazos rectangulares y rostros basados en el cubismo sintético de Picasso; y otra, comúnmente denominada «caratones», compuesta por testas circulares partidas por una línea con dos puntitos a modo de nariz y ojos. En algunas ocasiones prescindirá del círculo para mostrar unos personajillos reducidos a un esquema básico filiforme. No considero estrictamente «putrefactos» aquellos trovadores que, con perfil daliniano y ropajes toledanos, cantan a la luna montados a caballo, a menos que se atengan a dichas normas formales.

Las tipologías y oficios básicos de los «putrefactos» son: familias de la alta burguesía con piano, militares, santos cristos, bestias parecidas a perritos falderos, insólitas paternidades, el pintor naíf Henri Rousseau, rentistas y ociosos de café, pedigüeños y mutilados, cazadores y pescadores superlativos, y algunos trovadores.

Sus dos principales atributos son: la esterilidad y la pilosidad. Gracias a la ironía han sido desinfectados de sus desbordantes sentimientos, pero a un tiempo esta esterilidad comporta que no sean genéticamente fértiles como demuestran las «paternidades». Por lo que respecta a sus ridículos bigotes, son símbolo de la virilidad estándar a suprimir.

Los «putrefactos» fueron dibujados entre finales de 1923 y principios de 1926, aunque aparecerán esporádicamente hasta 1947. Corresponden al periodo del «Dalí residente» bajo influencia del purismo de la revista *L'Esprit Nouveau* y la metafísica de *Valori Plastici*. En 1927 Dalí inicia un giro radical de sus concepciones estéticas, decidiendo dar un valiente salto al vacío y dejarse crecer un no menos valiente bigotito de héroe hollywoodiense.

Entre finales de 1928 y junio de 1929 construye un personaje público y su primera imagen iconográfica: el rostro del «Gran Masturbador». Dalí ha escrito su propio drama, entendido a la manera clásica de la *dramatis personae* como máscara de toda representación: una máscara reblandecida y endurecida a un tiempo, de cuyo interior emergen forúnculos y pelos de ruiseñor, concebida como anamorfosis de su propio rostro. El rostro del «Gran Masturbador» denota la persistencia de unos putrefactos a cuya infecciosidad se ha dado rienda suelta tras el salto al vacío estético del joven Salvador. A medida que pasen los años, las diferencias formales entre putrefactos y «Grandes Masturbadores» irán desvaneciéndose. No olvidemos que una tragedia es, según el diccionario de la Real Academia Española: una «obra dramática cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar el enigma del destino humano, y en la cual la pugna entre libertad y necesidad termina generalmente en un desenlace funesto». ¿Quién discerniría que en lugar de una definición estamos ante un resumen de la vida de Dalí?

El «Gran Masturbador» se alisará y simplificará ante el peso de la relatividad en *La persistencia de la memoria* (1931), pero resurgirá en *Araña de noche... esperanza* (1940) y el *Autorretrato blando con bacon frito* (1941), obra utilizada en el frontispicio de la *Vida secreta* para mostrar, adaptada a todos los públicos, la efigie de un onanista compulsivo cuya creatividad sólo admitía espejos.

Como escribiría en «El burro podrido», primer ensayo de sistematización de su maquiavélica psique:

> Los nuevos simulacros que el pensamiento paranoico puede de súbito suscitar no sólo tendrán su origen en el inconsciente, sino que también la fuerza del poder paranoico será puesta al servicio de éste.
> Estos nuevos simulacros amenazadores actuarán hábil y corrosivamente con la claridad de las apariencias físicas y diurnas, haciéndonos soñar por su especial autopudor en el viejo mecanismo metafísico con algo que de buena gana confundiríamos con la esencia misma de la naturaleza que, según Heráclito, ama ocultarse.[13]

No es fácil dialogar ante el espejo y hacerle dar lo mejor de uno mismo. Tampoco es fácil tener siempre treinta y siete años, aunque sólo sea en la página 901 del primer volumen de las *Obras completas*. A pesar de ello, la gran contribución daliniana a la cultura contemporánea es ese espejo universal que a veces muestra su rostro derrotado, pero siempre héroe de una batalla moral entre física y metafísica gracias al antídoto de la ironía. La llave escondida en el corazón del *secreter* familiar, que nos permite abrir y transitar todos los espejos espaciales y temporales del laberinto daliniano.

[13] *Le Surréalisme au service de la Révolution*, París, julio de 1930.

Salvador Dalí, *Autorretrato blando con bacon frito*, 1941. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

LUIS BUÑUEL Y LOS «POEMAS IRRACIONALES» DE BENJAMIN PÉRET Y BUSTER KEATON

C. Brian Morris

En uno de sus primeros cortometrajes, *El guardaespaldas* (*The High Sign*, 1921), Buster Keaton consigue un trabajo en una barraca de tiro al blanco. Quiere colgar su sombrero, pero no hay gancho, por lo que recurre a una lata de pintura y una brocha que están oportunamente a mano en muchas películas cómicas, y pinta uno en una pared. Allí, en ese gancho recién pintado, cuelga su sombrero. Ver un sombrero colgado de un gancho intangible es presenciar lo imposible hecho posible, y no debe extrañarnos que un crítico haya denominado las películas de Keaton «poemas irracionales». Esa frase sirve perfectamente para definir las poesías de Benjamin Péret. Asociar a Keaton y Péret es un buen ejemplo de la «colisión de estímulos» que, según Agustín Sánchez Vidal, caracteriza la obra de Luis Buñuel[1]. En esa fusión de alicientes, Péret y Keaton constituyen una alianza tan enriquecedora como la de Fabre y Freud, Galdós y Gómez de la Serna, la Biblia y el marqués de Sade. La gran admiración que sentía Buñuel por Péret y Keaton hace que el nombrarlos, e incluso el aso-

[1] Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, 1993, pág. 245.

ciarlos, sea un lugar común de la crítica sobre el cineasta, lo que no nos absuelve de la obligación de plantear varias preguntas. ¿Cuáles son los denominadores comunes entre Péret y Keaton? ¿Qué es lo que Buñuel encontraba en ellos durante esos años formativos anteriores a *Un perro andaluz* y *La edad de oro*? ¿Qué ayuda le proporcionaban para formular una estética y moldear una ética ante la vida, el arte y la creatividad?

La primera clave la encontramos en una de tantas metáforas sorprendentes que engastan la obra de Péret, la de la risa como bala, que se encuentra en un verso de *Le grand jeu*: «Y ríen porque la risa es su último cartucho». Al presentar la risa como arma que punza y escarmienta, Péret cultiva el humor con el mismo propósito que Buñuel y Keaton: para subrayar los disparates del mundo en que nos toca vivir, para desconcertarnos mediante una retórica de truculencia que él cultivó desde el principio de su carrera poética, en versos como éstos, que pertenecen a *Le passager du Transatlantique* (1921):

> Car nous passons
> nous passons et les hirondelles passent avec nous
> mais nous crachons en l'air
> et les hirondelles crachent sur nous.[2]

La admiración que sentía Buñuel por Péret era explícita, generosa y consistente. Elogiado por el cineasta en 1929 como «el más grande poeta de nuestra época y aun de todas las

[2] «Porque pasamos de largo / pasamos de largo y las alondras pasan con nosotros / pero nosotros escupimos al aire / y las alondras escupen sobre nosotros», Benjamin Péret, «Babord pour tous», en *Le passager du Transatlantique* (1921), *Œuvres complètes*, vol. I, París, Eric Losfeld, 1969-1975, pág. 23.

épocas», Péret siguió siendo para él, medio siglo más tarde, «el poeta surrealista por excelencia: libertad total, inspiración límpida...»[3]. Las citas extensas y exactas de Péret que incluyó Buñuel en su larga carta a José Bello son testimonio de un lector entusiasta que encontró en el poeta francés tanto la confirmación de lo que ya sentía como la inspiración para seguir desarrollando tendencias que superarían el ejemplo de Gómez de la Serna. La impronta de Ramón es inapelable en la «estética absurda» que Buñuel postuló como característica del suburbio[4]. También se ve lo absurdo en esas imágenes que, emparentadas con las greguerías, presentan las ventanas como «pestañas de mujeres», o los chopos que, «siempre inquietos... telegrafían un "Morse" de hojas»[5].

Entre imágenes ingeniosas pero desconectadas que engastan escritos e imágenes que se conectan y se animan en la pantalla, hay un gran paso. Benjamin Péret ayudó a Buñuel a dar ese paso, ofreciéndole la cosecha de lo que Sánchez Vidal ha denominado, con referencia al poeta francés, «esa magia que dimana de la imaginación sin hilos»[6]. «Lo que antes no era, ahora es», anuncia Buñuel en su ensayo sobre el *découpage*, palabras que, no obstante su sencillez, postulan al poeta, artista o cineasta como creador de lo que él llamaría en 1958 «el mundo maravilloso de lo desconoci-

[3] Carta a José Bello, reproducida en Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, pág. 250; Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pág. 108.

[4] Luis Buñuel, «Suburbios. Motivos» (1923), *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, pág. 91.

[5] Luis Buñuel, «Teorema» (1925), *Obra literaria*, cit., pág. 99.

[6] Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, cit., pág. 49.

do»[7]. Definir el cine como «instrumento de poesía» y asociarlo con «el mundo libertador de la poesía» conserva esa equivalencia entre el cine y la poesía que, para los surrealistas, era un artículo de fe. Las alusiones de Buñuel al misterio, a lo maravilloso, al mundo de los sueños, resuenan como ecos fieles de las declaraciones de Philippe Soupault, Salvador Dalí, Péret y, sobre todo, Robert Desnos. «El misterio... el milagro» es lo que Desnos pidió al cine en 1927; lo maravilloso —*le merveilleux*— es lo que logra el cine, según Péret, en 1951[8].

En Buñuel, Péret reconoció al poeta «en revuelta», uno que «tiene los ojos de un poeta, y que usa la cámara como pluma»[9]. En Péret, Buñuel vio a otro poeta rebelde, cuya pluma liberaba la imaginación y la poesía. En esa carta larga a José Bello, Buñuel se sintió obligado a justificar su opinión sobre Péret —compartida plenamente por Dalí— como «algo muy gordo dentro del surrealismo», traduciendo cinco pasajes de tres obras distintas: tres poemas de *Le grand jeu*, un extracto corto de *Il était une boulangère...*, y una serie de preguntas sacadas de un escrito extenso que pertenece a 1924, «Corps à corps»:

> ¿Es verdad que las moscas no mueren en las saetas de los relojes? ¿Es verdad que la paja de arroz sirve para la confección de los hígados? ¿Es verdad que las naranjas surgen de los pozos de las minas?

[7] Luis Buñuel, «*Découpage* o segmentación cinegráfica» (1928), *Obra literaria*, cit., pág. 171; «El cine, instrumento de poesía» (1958), *op. cit.*, pág. 186.

[8] Robert Desnos, «Mystères du cinéma» (1927), en *Cinéma. Textes réunis et présentés par André Tchernia*, París, Gallimard, 1966, pág. 165. Desnos escribió en «Sherlock Junior» (1927): «Il est remarquable en effet que le film comique tende de plus en plus à devenir uniquement poétique» (*op. cit.*, pág. 128).

[9] Freddy Buache, *The Cinema of Luis Buñuel*, Londres, Tantivy Press, 1973, pág. 58.

¿Es verdad que la mortadela la hacen los ciegos? ¿Es verdad que las narices se extravían en las fortalezas? ¿Es verdad que las salas de baño desfallecen en los pianos? ¿Es verdad que en las cámaras obscuras no se oye nunca la canción de los sueños?[10]

Estas preguntas fascinaban a Buñuel —particularmente la que plantea Péret acerca de la mortadela y los ciegos— porque ilustran la capacidad del poeta francés de repudiar lo que nuestro cineasta denominó en la misma carta a Bello «la mierda poética tradicional», a favor de una incongruencia donde impera el sinsentido, cuya misma vitalidad iba a emular Buñuel con una lista semejante de preguntas en su poema «El arco iris y la cataplasma»:

¿Cuántos maristas caben en una pasarela?
¿Cuatro o cinco?
¿Cuántas corcheas tiene un tenorio?
1.230.424.
Estas preguntas son fáciles.

¿Una tecla es un piojo?
¿Me constiparé en los muslos de mi amante?
¿Excomulgará el Papa a las embarazadas?
¿Sabe cantar un policía?
¿Los hipopótamos son felices?
¿Los pederastas son marineros?
Y estas preguntas, ¿son también fáciles?[11]

[10] La carta a Bello, con las traducciones, se encuentra citada en Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, cit., págs. 194-197. Es probable que Buñuel leyera las preguntas que pertenecen a «Corps à corps» en *La Révolution Surréaliste*, núm. 9-10 (1929), pág. 42. Los tres poemas de *Le grand jeu* que cita son «J'irai veux-tu», «Les morts et leurs enfants» y «Testament de Parmentier». El trozo de *Il était une boulangère...* lo leyó quizá en la edición Aux Editions du Sagittaire, publicada en París, probablemente en 1925, págs. 28-30.

[11] Luis Buñuel, *Obra literaria*, cit., pág. 137.

Reunir una serie de textos y traducírselos con precisión a un amigo íntimo hace de la traducción un homenaje, al tiempo que demuestra la «gran impresión» que le causaron los poemas de Péret, según contó a Max Aub[12]. Una impresión aún más profunda la dejarían poemas de los que se acordaba «constantemente», confesó a Aub, cuando estaba haciendo *Un perro andaluz*, recuerdos que habría compartido Dalí, que insistió en 1929 en que esa película «pertenece a la pura tendencia automática de Benjamin Péret»[13]. Buñuel pudo haberse acordado de la primera estrofa de un poema de *Le grand jeu*, donde se yuxtaponen el placer, la pasión y los ojos cortados:

> S'il est un plaisir
> c'est bien celui de faire l'amour
> le corps entouré de ficelles
> les yeux clos par des lames de rasoir.[14]

Para el comienzo de *La edad de oro*, Buñuel pudo haber tenido en cuenta —según propone Sánchez Vidal— otro poema de la misma obra, «Attention au simoun», que menciona pirata, rocas severas, esqueletos y ornamentos sacerdotales[15]. Ir buscando citas concretas, por fascinante que sea, nos desviaría de la misión más fructífera de detectar en

[12] Max Aub, *Conversaciones con Luis Buñuel*, México, Aguilar, 1984, pág. 57.

[13] Pere d'Artigas, «Un film d'en Dalí», *Mirador*, Barcelona, 23 de mayo de 1929, pág. 6.

[14] «Si hay un placer / es el de hacer el amor / con el cuerpo rodeado de hilos / los ojos cerrados por hojas de navaja», Benjamin Péret, «Les Odeurs de l'amour», *Le grand jeu* (1928), *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 167.

[15] Benjamin Péret, «Attention au simoun», *Le grand jeu*, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, págs. 72-73; Agustín Sánchez Vidal, «De *L'âge d'or* à *La ruée vers l'or*», en Jean-Michel y Natalie Schoeller (eds.), *L'âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et Documents (1929-1976)*, París, Musée National d'Art Moderne, 1993, pág. 15.

El poeta francés Benjamín Péret hacia 1930. Archivo Roger Viollet, París.

Un perro andaluz y *La edad de oro* el espíritu rebelde y el humor agresivo de un poeta que hizo de la risa una doctrina estética y vital, convirtiéndola en un arma que dirime contra la vida misma. «Y reiremos bien a pesar de todo», declaró Péret, que conectó la risa y la muerte en otro poema, «Le casque de l'inconnu»:

> Le vent la voix des insectes
> caressent la joue du mélomane mourant
> L'un d'eux plus grand que les autres
> saute d'une illusion à l'autre
> avec un rire muet
> qui glace les os livides des déments
> Ils sont mourants eux aussi
> et ils rient parce que le rire est leur dernière cartouche
> et qu'ils veulent tuer un soupir éternel.[16]

La risa que celebra Péret era contagiosa, porque Buñuel confiesa haberse reído al leer sus poemas hasta caerse al suelo, divertido por «un motorcito extraño y perverso, un humor delicioso, de tipo convulsivo»[17]. «Convulsivo» nos debería recordar la fe surrealista en la belleza convulsiva o infernal, fe que Péret preconiza en declaraciones y comparaciones desafiantes, cuya textura formulaica a veces se consolida con la yuxtaposición incongruente efectuada por la palabra «encuentro». En un poema, una mujer

[16] «El viento la voz de los insectos / acarician la mejilla del melómano moribundo / Uno de ellos más grande que los otros / salta de una ilusión a otra / con una risa muda / que congela los huesos lívidos de los dementes / Ellos también son moribundos / y se ríen porque la risa es su último cartucho / y porque quieren matar un suspiro eterno». Benjamin Péret, «Le(a) célèbre cavalier(ère)», *Le grand jeu, Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 130; «Le casque de l'inconnu», *Le grand jeu, Œuvres complètes*, cit., pág. 82.

[17] Citado en Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, cit., pág. 49.

es «bella como un agujero en una vitrina / bella como el encuentro imprevisto de una catarata y de una botella»[18]. En otro poema, Péret afirma que «un suicida es más hermoso que un tratado de paz»[19]. En otro, elogia «ojos tan bellos que los revólveres crepitaban»[20]. Y en otro, evoca «espigas bellas como un reloj que equivoca la hora»[21].

Mediante estos encuentros y comparaciones, Péret da a entender que nada es imposible: un huevo puede caminar y bailar, tres elefantes pescan tiburones y los tomates están más maduros que los zuecos[22]. La imaginación, y con ella las palabras, no acata inhibiciones, no reconoce barreras, según afirma en *Immortelle maladie* (1924):

> Courir sur un miroir comme un aveugle
> et chanter dans l'oreille des dieux
> voilà mes désirs d'aujourd'hui.[23]

La imaginación de Péret corre libremente, sin trabas de ninguna clase, en el poema en prosa «Flamme bleue», donde la falta de puntuación nos obliga a acudir a las mayúsculas, que sirven de guías dentro de una estrafalaria aventura verbal:

[18] Benjamin Péret, núm. 4 de *Dormir, dormir dans les pierres* (1926), *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 60.

[19] Benjamin Péret, «As de pique», *Le grand jeu*, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 123.

[20] Benjamin Péret, «Portrait de Saint-Pol-Roux», *Poèmes inédits*,*Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 289.

[21] Benjamin Péret, «Pauvre blé», *Le grand jeu*, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 220.

[22] Benjamin Péret, «Le quatrième danseur», «L'Arête des sons», «Sans tomates pas d'artichauts», *Le grand jeu*, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, págs. 126, 195, 227.

[23] «Correr sobre un espejo como un ciego / y cantar en el oído de los dioses / he aquí mis deseos de hoy», Benjamin Péret, núm. 4 de *Immortelle maladie* (1924), *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 38.

L'heure du rendez-vous arrive sous la poterne avec quatre aiguilles en fibres de palmier Avons-nous oublié les huit souvenirs que nous avons promis Non l'oiseau du paradis s'est déplumé sur un front qui n'est pas le mien Quelle occasion pour perdre ce baiser Anis del oso pourquoi l'avez-vous teint Les soupirs de la chair fraîche ne sont pas pour la vieille mousse j'en appelle aux éventails que nous aimons pour leur cours limité par un bras de levier facilement mesurable Sur notre route des gouttes de sang coulant d'un vagin noir que nous voulons ignorer sont là pour nous reprocher d'avoir écrasé un papillon du soir sorti par l'une quelconque de nos narines.[24]

Más liberadora aún, y por cierto más desconcertante, que la falta de puntuación es la falta de congruencia o verosimilitud, lo que nos lleva a ver en lo inesperado el principal motor de una fantasía que ensarta un contraste claro —entre carne fresca y musgo viejo—, sucesos raros —como el desplumarse de un pájaro sobre una frente— , y visiones sorprendentes, hasta chocantes, de gotas de sangre que fluyen de una vagina negra, de una mariposa de seda que sale de una nariz. Por su parecido con los epigramas, frases como «el ave del paraíso se ha desplumado sobre una frente que no es la mía» y «los suspiros de la carne fresca no son para el viejo musgo» insinúan verdades que podemos captar sola-

[24] «La hora de la cita llega bajo el portón con cuatro agujas en fibras de palmera Es que hemos olvidado los ocho recuerdos que hemos prometido No el ave del paraíso se ha deshojado sobre una frente que no es la mía Qué oportunidad para perder ese beso Anís del oso por qué lo ha teñido usted Los suspiros de la carne fresca no son para el viejo musgo yo apelo a los abanicos que amamos por su curso limitado por una palanca fácilmente mesurable En nuestro camino unas gotas de sangre fluyendo de una vagina negra que deseamos ignorar están allí para reprocharnos el haber estrujado una mariposa de seda que ha salido de una cualquiera de nuestras narices», Benjamin Péret, «Flamme bleue», *Le grand jeu*, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 92.

mente si rompemos, como Péret, las restricciones del sentido común, del decoro y de la verosimilitud.

Péret no reconoce ni respeta ninguna autoridad, sea social, religiosa o mental, reclamando para sí mismo como poeta un poder por encima del de todos, un poder que puede hacer desaparecer las pirámides mediante una danza que es el acto de un mago y el desafío de una mente independiente:

> J'irai près des pyramides
> qui ne sont que des colliers de martyrs
> destinés à disparaître avec leurs propriétaires
> et le souvenir de leurs ridicules
> et je danserai devant ces fameuses pyramides
> jusqu'à ce qu'elles disparaissent.[25]

Tanto Keaton como Buñuel danzan a su manera para hacer desaparecer, si no pirámides, inhibiciones, las leyes del sentido común y de la verosimilitud. Hay una conexión entre el hombre que, muerto por unas balas dentro de una habitación en *Un perro andaluz*, cae en un parque, y Buster Keaton, quien, perseguido por unos maleantes en *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Junior*, 1924), se escapa tirándose por el centro de una mujer para salir vestido de mujer al otro lado. A Keaton le gustaba lanzarse al aire. En *Pamplinas nació el día 13* (*Hard Luck*, 1921), se tira de un trampolín a una piscina con tal brío que llega a la China, según da a entender la escena final, donde le vemos como

[25] «Iré cerca de las pirámides / que no son sino collares de mártires / destinados a desaparecer con sus propietarios / y el recuerdo de sus absurdos / y danzaré ante esas famosas pirámides / hasta que ellas desaparezcan». Benjamin Péret, núm. 5 de *Immortelle maladie*, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pág. 39.

padre de una familia china. Abundan en Keaton y Buñuel ejemplos de lo que se ha llamado, con referencia a Péret, «esa magia que dimana de la imaginación sin hilos». Para ese devanar de la fantasía, Keaton tenía otra definición. Aunque él no sabía nada de los surrealistas, éstos sabían mucho de él, y le admiraban precisamente por su manera fantástica de sabotear la realidad. Por instinto, Keaton compartía una de las doctrinas fundamentales del surrealismo, afirmando que los *gags* que inventaba «servían para subrayar el absurdo de las cosas»[20]. Varios críticos han subrayado lo ilógicas que son las secuencias de Keaton; uno ha señalado que sus *gags* más inverosímiles ocurrían siempre dentro del contexto de un sueño[21]. «Creed en el absurdo», dice un cura en *La vía láctea*, de Buñuel, consejo que ofrece Keaton escena tras escena, cuya irracionalidad, al embestir contra la normalidad a la que estamos avezados, demuestra su íntima y, a veces, dolorosa relación con los objetos, sobre todo cuando de agua se trata: en *El navegante* (*The Navigator*, 1924), coge un pez con un rifle, emplea una langosta como pinzas y un pez espada como arma contra otro pez espada. En otras películas, usa un violín como remo (en *El gran espectáculo* —*The Playhouse*, 1921—) y un coche como barca (en *El moderno Sherlock Holmes*). Cuando quiere caminar sobre la nieve, se calza guitarras (en *Pamplinas en el Polo Norte* —*The Frozen North*, 1922—). Y cuando quie-

[20] Buster Keaton y Charles Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, Londres, Allen & Unwin, 1968, pág. 131.

[21] William K. Everson, *American Silent Films*, Nueva York, New York University Press, 1978, pág. 273.

re encender un cigarrillo, echa mano a una bomba que ha tirado un anarquista (en *El rey de las mudanzas* —*Cops*, 1922—). Es en esta película donde Keaton se ve como víctima del azar preconizado por los surrealistas, desde la primera escena, en la que le vemos detrás de los barrotes de un portón, hasta la última, en la que vemos su sombrero colgado sobre una lápida después de su entrega a los policías. La bomba del anarquista, la cama que se mueve frenéticamente para acabar en un establo (en *El héroe del río* —*Steamboat Bill Jr*, 1927—), la casa que gira vertiginosamente en un temporal (en *Una semana* —*One Week*, 1920—), son tres ejemplos, entre tantos, de la capacidad de Keaton para hacer el destino, según un crítico, «visual y físicamente concreto»[28].

«El juguete del destino» es como Keaton se introduce a sí mismo en *El colegial* (*College*, 1927), la película que impresionó tanto a Buñuel que generó un artículo —titulado «Deportista por amor»— que ha llegado a ser uno de los textos obligatorios en cualquier estudio o antología que trate el cine y el surrealismo en España. «Keaton está cargado de humanidad», declara en su ensayo Buñuel, cuya antipatía por actores que «gesticulan desarticuladamente» —según increpa en otro ensayo de 1927[29]— tiene como contrapunto su admiración por la ceja levantada de Adolphe Menjou y por la sobriedad y mesura de Keaton, de quien dice que «a través de la pista redonda y clara de sus pupi-

[28] Robert Knopf, *The Theater and Cinema of Buster Keaton*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1999, pág. 71.

[29] Luis Buñuel, «Una noche en el "Studio des Ursulines"» (1927), *Obra literaria*, cit., pág. 151.

Buster Keaton en una escena de *El maquinista de la General* (1927). Archivo Roger Viollet, París.

las hace piruetas su alma aséptica»[30]. «Buster nunca buscará hacernos llorar», declara Buñuel, pregonando su aversión por Emil Jannings, en quien el dolor, dice, «es un prisma de cien facetas», y por Chaplin, que «ahora —escribe en 1929— intenta hacernos llorar con los más vivos lugares comunes del sentimiento», acusación que ha llegado a ser un lugar común de la crítica desde que Robert Desnos censuró en 1924 «el sentimentalismo soso de *El chico* [*The Kid*]»[31]. Ochenta años más tarde, una estudiosa francesa, al intentar definir la diferencia entre Chaplin y Keaton, ha afirmado que, mientras el primero representa «la identificación con el espectador y, por supuesto, la diversión», Keaton encarna «la extrañeza radical, un carácter artificial, una nula identificación con el espectador, ... el espíritu subversivo»[32].

Buñuel nunca cejaría en su repugnancia por la sensiblería: en 1953, en una entrevista con Tony Richardson, afirma: «Esto es lo que he intentado atacar, contra lo que he intentado luchar toda mi vida: el sentimentalismo, los valores burgueses»[33]. Keaton le ayudó a definir y a formular su actitud, a hacer un contraste entre la «lágrima inodora, insípida,

[30] Luis Buñuel, «Variaciones sobre el bigote de Menjou» (1927), *Obra literaria*, cit., pág. 169; «Deportista por amor» (1927), *op. cit.*, pág. 166.

[31] Luis Buñuel, «Lo cómico en el cine» (1929), *Obra literaria*, cit., pág. 180; Robert Desnos, «Les Lois de l'hospitalité» (1924), en *Cinéma*, cit., pág. 117. Véanse, por ejemplo, los comentarios mordaces de Robert Benayoun, *The Look of Buster Keaton*. Nueva York, St. Martin's Press, 1983, pág. 81; y de Robert Knopf, *The Theater and Cinema of Buster Keaton*, cit., págs. 80-82.

[32] Uta Felten, «La réception de Buster Keaton dans le surréalisme espagnol», *Le Cinéma des Surréalistes. Études réunies par Henri Béhar, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 24, 2004, págs. 171-181; la cita aparece en la pág. 176.

transparente» de la Juana de Arco vista por Dreyer y —al otro extremo— *Cuando la carne sucumbe* (*The Way of All Flesh*, 1927) de Victor Fleming, película, según él, que «comparte con muchas otras el privilegio de dirigirse a nuestras glándulas lacrimógenas mucho más que a nuestra sensibilidad»[34].

Si esa película de Fleming le hizo a Buñuel traer a colación varias frases negativas —«gérmenes melodramáticos», «tifus sentimental», «bacilos románticos y naturalistas»—, *El colegial* de Keaton le hizo recurrir a lo positivo, a términos que iban a ser piedras de toque permanentes de su estética: «Asepsia. Desinfección... gran especialista contra toda infección sentimental... la expresión monocorde». Aunque Buñuel se desvivía por establecer entre Keaton y Chaplin un contraste que parece irreconciliable, diversas escenas en las películas de los dos cómicos demuestran que la impronta y el ejemplo de Charlot no se podían ignorar. *La quimera del oro*, a pesar de ser fruto, según Buñuel, de los «achaques tan romanticones y sensibleros» que aborrecía[35], le proporcionó dos secuencias que reproduciría en *La edad de oro*: la de los buscadores de oro bajando la montaña, que inspiró la bajada laboriosa de los inauguradores de Roma por las rocas de la costa; y la de la almohada que revienta Charlot después de que las mujeres aceptan su invitación a cenar con él, acción alegre e infantil que Buñuel convirtió en síntoma del desvarío del protagonista frustrado. En cuanto a Keaton, emu-

[34] Citado como epígrafe en John Baxter, *Luis Buñuel. Una biografía*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 353.

[35] Luis Buñuel, «*Juana de Arco*, de Carl Dreyer» (1928), *Obra literaria*, cit., pág. 179; «*Cuando la carne sucumbe*, de Victor Fleming» (1927), *op. cit.*, pág. 165.

[35] Luis Buñuel, «La dama de las camelias» (1927), *Obra literaria*, cit., pág. 161.

laba el patetismo de Chaplin y se permitía el lujo de burlarse de él; la acción de ponerse de rodillas al final de *El cameraman* (1928), cuando su rival se marcha con la mujer a quien Buster había salvado del agua, tiene que recordarnos el patetismo de Chaplin. Sin embargo, el paso de éste y su bastón aparecen remedados, y parodiados, en *Pamplinas en el Polo Norte*, mientras que el bigote de Charlot es el blanco del humor de Keaton en *El héroe del río*, donde el padre del cómico, exasperado por su hijo petimetre, le lleva a una barbería para que le sea quitada «esa lapa» del labio superior. El padre pasa a desahogar su rabia contra la guitarra minúscula que lleva Buster, pisoteándola con una furia que emulará un transeúnte en *La edad de oro* cuando, después de dar patadas a un violín, lo pisotea sin ton ni son.

En vez de pisotear ese instrumento absurdo, el padre quisiera machacarle la cabeza a su hijo, y, decepcionado, le compra un billete para que vuelva a Boston. Buster se redime encontrando en sí mismo las fuerzas y el ingenio que también le faltaban de manera crítica en *El colegial.* Esta película, además de ayudar a Buñuel a definir su estética de la asepsia, le ofrecía secuencias con que ilustrarla. Los objetos que lanza un Buster transformado en atleta contra su rival, que ha encerrado a la joven con el fin de comprometerla, serán seguidos en *La edad de oro* por las cosas disparatadas que tirará por la ventana un Gaston Modot enloquecido. A la salvación de la joven seguirán unas secuencias rápidas donde vemos a Buster y su novia entrar en la iglesia, salir de ella casados, estar sentados primero entre niños y luego solos y envejecidos, para llegar a la escena final: dos lápidas rodeadas de flores. Estas secuen-

cias tienen su paralelo en *La edad de oro*, en el rápido envejecer de Lya Lys en el jardín, y en el final de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*: en el primero, en los dos maniquíes enterrados en la arena, «en la primavera», y en el segundo, en la cruz con cabelleras de mujer clavadas en ellas. Al final de la película, Keaton luce la salud y la fuerza olímpica que tan fuerte impresión hicieron al Buñuel atleta: en ella, el americano emprende una carrera donde salta vallas y entra con la pértiga en la habitación de la muchacha comprometida, donde vence a su rival tirándole toda una serie de objetos a la cabeza.

Con los desenlaces de varias películas, Keaton adopta una posición firmemente antisentimental. Al final de *Una semana*, la casa del flamante matrimonio es destruida por un tren; al final de *La barca* (*The Boat*, 1921), donde la casa familiar se desmorona cuando Buster saca la barca que ha construido en el sótano, él se hunde con su barca, destino que se insinúa también al final de *El rey de las mudanzas* en la lápida, con su sombrero colgado en ella, que se ve después de que se encierre en la comisaría con todos los policías que le han estado persiguiendo. La muerte aparece explícita en un breve episodio de *El maquinista de la General* (*The General*, 1927) que un crítico ha postulado como precursor del humor negro[30]: la hoja de la espada que Buster ha estado luchando por sacar de su vaina, de repente sale volando por el aire para hundirse en la espalda del francotirador que ha estado matando a los soldados en torno suyo.

En otras películas la parodia le permitía a Keaton tanto mofarse de la sentimentalidad como demostrar los actos

[30] Robert Benayoun, *op. cit.*, pág. 21.

absurdos que inspiraba. En *Pamplinas en el Polo Norte*, aparenta ser el marido burlado y vengativo, matando a una pareja a quien ve besándose, para luego decir: «Ni siquiera estoy casado». Cuando decide «La quiero a ella» al final de *El rey de los cowboys* (*Go West*, 1925), señala no a la hija del granjero, sino a Ojos Castaños, la vaca amiga que quizá Buñuel tuviera en mente cuando colocó una vaca sobre la cama de Lya Lys en *La edad de oro*. La estampida del ganado y el triunfal desenlace de la aventura le dan al cómico la oportunidad de conseguir la felicidad eligiendo entre una vaca y una mujer, y su partida con la vaca parodia despiadadamente los desenlaces edulcorados de las películas de Chaplin. Lo mismo que en *El colegial*, el triunfo del cómico está precedido por una carrera frenética pero heroica.

Al final de *El moderno Sherlock Holmes*, después de reconciliarse con su novia, Keaton tiene que seguir mirando la película que está proyectando, titulada *Corazones y perlas*, para saber paso a paso cómo besarla. Es en su salita de proyección donde Buster se duerme para generar una secuencia que todavía asombra por su virtuosismo técnico. Keaton ya se había mostrado un maravilloso creador de ilusiones en *Las siete ocasiones* (*Seven Chances*, 1925), donde, sin que se mueva su coche, crea el espejismo de estar recorriendo distancias, cambiando los escenarios mientras permanece parado en su vehículo. En *El moderno Sherlock Holmes*, el virtuosismo de Keaton nos presenta al Buster que sueña separarse del Buster que duerme, desdoblamiento que Buñuel emulará en *Un perro andaluz*. Keaton ya había explotado las posibilidades de los sueños

de su protagonista en varias películas: *El gran espectáculo*, *Pamplinas lobo de mar*, *Pamplinas en el Polo Norte*, y *La ley de la hospitalidad* (*Our Hospitality*, 1923), que contiene dos secuencias que explican por qué Desnos aludió a Malec —uno de los nombres de Keaton en Francia— como «intérprete del inconsciente»[37]: Keaton presenta la visión de una casa magnífica cuando recibe noticias de su herencia, para detonarla violentamente en su mente cuando por fin ve la cabaña desmoronada de sus padres. En *El moderno Sherlock Holmes*, el sueño de Buster va más allá del recurso narrativo: ilustrando la creencia de Buñuel de que «uno vive dentro de sí mismo», Buster llega a ser la encarnación de su sueño[38]. Puede llegar a ser lo que sueña ser —un detective mundialmente renombrado— solamente dentro de un sueño, al que accede sólo después de vencer una serie de espejismos y obstáculos dignos, según un crítico, de los laberintos de Borges[39].

Después de comenzar a proyectar *Corazones y perlas*, Buster se duerme, y a su transformación en Sherlock precede la transformación de los actores en personas que pertenecen a su vida (que son, no hay que olvidarlo, personajes en la película que nosotros estamos mirando). Indignado por el robo que presencia, el Buster fantasmal camina por

[37] Robert Desnos, «Le Voleur de Bagdad» (1924), en *Cinéma*, cit., pág. 113.

[38] Citado en Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, cit., pág. 13.

[39] Robert Benayoun, *op. cit.*, pág. 82. Según William K. Everson, «En los casos donde los *gags* de Keaton eran francamente imposibles, ocurrían siempre dentro del contexto de un sueño, haciéndolos de algún modo lógicos dentro de ese contexto. La mayor parte de las comedias de Keaton se parecían a los sueños, los cuales se acercaban al surrealismo» (*American Silent Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1978, pág. 273).

la sala hasta la pantalla, entra en ella, para ser inmediatamente expelido por el ladrón. Ante la pantalla, se encuentra delante de la puerta principal de la mansión donde ocurre la acción de *Corazones y perlas*. Y aquí empiezan las metamorfosis mágicas: llama a la puerta, pero como nadie abre da la vuelta para bajar los escalones, que desaparecen de repente, haciéndole caer dentro de un jardín (muy parecido al de *La edad de oro*). Trata de sentarse sobre una pequeña columna, que desaparece, haciéndole caer en una calle transitada de tráfico. Camina por la calle, que se convierte en un peñasco en las montañas. Mira por el borde, para encontrarse en una guarida de leones; luego en un desierto donde casi le arrolla un tren. Se sienta sobre un montículo de arena, que se transforma en una roca bañada por las olas. Se tira al mar, que se convierte en un paisaje nevado. Se apoya sobre un árbol, que desaparece, haciéndole caer otra vez en el jardín. Cuando finalmente la víctima del robo llama por teléfono a Sherlock, Buster puede por fin entrar en la casa —y en la película de su sueño.

En esta secuencia, como en nuestros sueños, lo familiar llega a ser siniestro y amenazador. Lo que impresiona en estos dos minutos mágicos, que han sido considerados «una pesadilla de celuloide»[«], es tanto el *gag* convertido en ilusión como la construcción de la ilusión, tan matemáticamente precisa que no puede extrañarnos el hecho de que Keaton empleara instrumentos de agrimensor. Ese «amor por la geometría», esa «perfección matemática» que han

[«] Robert Benayoun, *op. cit.*, pág. 176.

admirado diversos críticos[41] llevaron a Keaton a construir un entretejido desconcertante enmarcado dentro de un sueño, que nos invita a nosotros los espectadores a reconocer las cosas disparatadas que han ocurrido en nuestros propios sueños. Al aludir a «esta locura por los sueños, por el placer de soñar»[42], Buñuel resume lo que es evidente en tantas películas suyas, en ninguna con tanto virtuosismo como en *El discreto encanto de la burguesía*, donde la secuencia de la cena como función teatral pertenece a un sueño, el de Sénéchal, dentro de otro sueño, el de Thévenot. Buñuel va más lejos aún: en las palabras de Sánchez Vidal, «ahora introduce un *flashback* (el episodio del brigadier sangrante) dentro de un sueño (el del comisario) que a su vez se imbrica en otro sueño (el del embajador Rafael, que viene a continuación)»[43]. Si en *El moderno Sherlock Holmes* los cambios rápidos y traicioneros de escenario están conectados por una mente que sueña, en *El discreto encanto de la burguesía* esas secuencias están enlazadas por toda una serie de mentes que sueñan.

Sin la ayuda de Péret y Keaton, Buñuel siempre habría sido Luis Buñuel, rebelde, intransigente, fiel a sí mismo. Lo que demostraban Péret y Keaton es que otros eran como Buñuel, testigos y jueces de los dislates de la vida. Le ofrecían confirmación de su manera de mirar la vida, y enriquecían su modo de presentarla. El cura que aconseja en

[41] J.-P. Lebel, *Buster Keaton*, Londres, Zwemmer, 1967, pág. 130; André Martin, «Le Mécano de la pantomime», *Cahiers du Cinéma*, tomo XV, núm. 86, agosto de 1958, pág. 28.

[42] Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, cit., pág. 92.

[43] Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, cit., pág. 31.

La vía láctea «Creed en el absurdo» habla por Péret, Keaton y Buñuel. Y nosotros no tenemos más remedio que creer en el absurdo cuando tres creadores tan individuales, y sin embargo tan complementarios, hacen que el absurdo sea creíble, visible y comprobable. Si la risa de esos creadores es un arma, un cartucho según la metáfora de Péret, la risa nuestra es el acto de complicidad de espectadores, divertidos pero críticos, del mundo en que nos toca vivir, que está tan disparatado que nuestra única defensa es decir con Péret: «Y nosotros reiremos bien a pesar de todo».

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Este índice registra los nombres de personas y los títulos de obras y publicaciones mencionados en los textos. No incluye la información que aparece en las notas ni los estudios críticos citados en la bibliografía. Tampoco recoge los nombres de los personajes literarios ni las menciones a los tres protagonistas de este libro, Salvador Dalí, Federico García Lorca y Luis Buñuel. Los títulos de las obras, incluidas las de estos tres, sí aparecen bajo la entrada correspondiente de sus autores.

Alberti, Rafael, 53, 55, 89, 91, 97, 182, 216
Sobre los ángeles, 55
Aleixandre, Vicente, 126
Alfar, 81
Alfonso XIII de Borbón, 91
Alighieri, Dante, 208
Amero, Emilio, 127
Apollinaire, Guillaume
«L'esprit nouveau et les poètes», 204
Aranda, José Francisco, 126
Arcimboldo, Giuseppe, 155
Aristófanes, 74
Las nubes, 74
Arp, Jean, 240, 242
Artaud, Antonin, 54, 120
Arteta, Valentín, 104
Aub, Max, 91, 94-95, 99, 107, 268
Auriol, Jean-George, 53

Bach, Johann Sebastian, 75
Baker, Josephine, 45
Baltrusaitis, Jurgis, 155
Barnadas Ferrés, Carolina, 246
Baroja, Pío, 35
Barradas, Rafael, 219, 232
Barraquer, Ignacio, 104
Bataille, Georges, 108, 121
Batcheff, Pierre, 18, 97, 100, 114, 120, 126

Belamich, André, 185

Bello, José, 2, 5, 7, 13-15, 19, 25-26, 33, 45-46, 48-49, 76, 83, 87-90, 97-99, 103, 117, 121, 178, 218-219, 265-267

«El ateneísta», 49

Bergamín, José, 20, 83

Bergson, Henri, 81

Bifur, 53

Blanco Amor, Eduardo, 126

Bolena, Ana, 56

Bonaparte, Napoleón, 103, 229

Bores, Francisco, 223

Borges, Jorge Luis, 282

Bosco, El (Hieronimus Bosch), 241-242, 252

El jardín de las delicias, 252

Bosquet, Alain, 125, 178

Bosse, Abraham, 145-147

Les perspecteurs, 145-146

Bouquet, Carole, 91

Breton, André, 29-30, 54, 56, 58-59, 91-94, 99, 132, 240, 243, 252, 255

Les champs magnétiques, 94

Les pas perdus, 132

Obras completas, 58

Brunius, Jacques Bernard, 53, 93, 108

Buñuel, Alfonso, 76

Buñuel, Luis

Así es la aurora, 32, 75

Belle de jour, 76, 86, 109, 135, 148

Caprichos, 45

«Deportista por amor», 275

Diario de una camarera, 109, 148

Diluvio, 97

Él, 104

El ángel exterminador, 32, 75, 109

«El arco iris y la cataplasma» 267

El bruto, 148

El discreto encanto de la burguesía, 284

Ese oscuro objeto del deseo, 32, 91, 111, 148

La duquesa de Alba y Goya, 66, 75

La edad de oro, 15, 17, 19, 29, 31-32, 48, 54, 57-58, 60-61, 66, 72-73, 92-93, 114, 120, 127, 264, 268, 270, 278-281, 283

La vía láctea, 135, 274, 285

La muerte en el jardín, 148

Las Hurdes, 28, 59

Los olvidados, 76, 93
Polismos, 97
«Por qué no uso reloj», 81, 132
Tierra sin pan, 121,
Tristana, 91
Un perro andaluz, 14, 16-17, 19, 26, 29, 30, 32, 40, 42-43, 47-52, 54, 56-58, 60-61, 66, 72, 76, 82-84, 92-100, 103, 105, 107, 109, 118, 126-127, 134-135, 142, 150-151, 153, 155-156, 168, 222, 225, 264, 268, 270, 273, 280-281
¡Vaya marista!, 48-49, 51, 97
Viridiana, 135, 162
Burmann, Sigfrido, 229

Cahiers d'Art, 53-54
Cahiers de Belgique, 53
Cahiers du Cinéma, 53
Calígula, 63
Carracci, Agostino, 171, 173
El sátiro sondador, 171
Carrière, Augusta, 148
Carrière, Eugène, 230
Carrière, Jean-Claude, 91
Cassou, Jean, 16, 184, 203
Castro, Américo, 82
Cendrars, Blaise, 205
Cernuda, Luis, 126
Cervantes, Miguel, 89
Cesarman, Fernando, 117, 122
Cézanne, Paul, 16, 207, 209
Chamorro, Paloma, 48
Chanel, Coco, 67
Chaplin, Charles, 89, 277-279, 281
El chico, 277
La quimera del oro, 278
Chomette, Henri, 123
Le chauffeur de Mademoiselle, 123
Jeux des reflets et de la vitesse, 123
Clair, René, 123
Cocteau, Jean, 135, 183
Comandon, Jean, 104
Cossío, Pancho, 129
Costa, Carles, 83
Crosby, Caresse, 226

D'Ors, Eugenio, 207, 209, 211
Dalí, Ana María, 69, 86, 112, 148, 180, 222, 235
Dalí News, 64

Dalí, Salvador

Ana María cosiendo, 111

Aparato y mano, 112, 121, 251, 253

Araña de noche... esperanza, 258

Autorretrato, 236

Autorretrato blando con bacon frito, 258-259

Autorretrato con «L'Humanité», 234

Autorretrato cubista, 233

Autorretrato desdoblándose en tres, 125

Autorretrato en el taller, 228

Autorretrato (Figueres), 231

Babaouo, 59, 89, 135

Bacanal, 62, 74

Bailarina calavera, 159

Bañistas del Llaner, 222

Cenicitas, 121, 216, 222, 224-225, 238-240

Cinco minutos de surrealismo, 59

Compendio de Historia del cine, 59

Composición con tres figuras. Academia neocubista, 216, 224

Confesiones inconfesables, 47-48

Cristo, 32, 75

Desnudo, 184

Dirigible Salvador Dalí, 254

El arpa invisible, 118

El asno podrido, 121

El atavismo del crepúsculo, 135

«El burro podrido», 258

El enigma de Guillermo Tell, 118

El enigma del deseo. «Mi madre, mi madre, mi madre», 114, 250-251

El gran masturbador, 112, 114, 244, 248, 251

«El gran masturbador», 244, 248, 251-252

El hombre invisible, 252

El juego lúgubre, 87, 112, 131, 246-247, 251

En el cuarto número 3 de la Residencia de Estudiantes. Conciliábulos de un grupo de vanguardia, 37

Fantasmagoría, 252

Federico García Lorca en el Café de Oriente, 88

Guillermo Tell, 122

«Film arte, film anti-artístico», 46

Impresiones del movimiento de vanguardia en Madrid, 35

L'alliberament dels dits: obra catalana completa, 15

La cabra sanitaria, 59

La carretilla de carne, 62, 76

La femme visible, 59, 252

La mano-Remordimientos, 112

«La meva amiga i la platja», 103

La miel es más dulce que la sangre, 121, 216, 220, 224, 238

La muchacha de Figueras, 223

La persistencia de la memoria, 134, 258

La vaca espectral, 121, 242

La vejez de Guillermo Tell, 58

La venus que somriu, 222

Laberinto, 74

Les morts et moi, 91

Los deseos insatisfechos, 112

Los misterios surrealistas de Nueva York, 62

Los placeres iluminados, 109, 252

Main coupée, 112

Meditación sobre el arpa, 135

Monstruo blanco en un paisaje angélico, 229

Monumento imperial a la mujer niña, 135, 252

Muchacha cosiendo, 111

Muchacha en la ventana, 118, 185

Muchacha sentada vista de espaldas, 118

«Nadal a Brusel.les», 104

Naturaleza muerta al claro de luna malva, 224, 236-237

Naturaleza muerta (Invitación al sueño), 88, 126

Naturaleza muerta. La botella de ron, 184

Naturaleza muerta purista, 222

«Nous límits de la pintura», 240

Objeto escatológico, 168

Obras completas, 225, 258

Osificación prematura de una estación, 134

Pan antropomorfo, 134

Persistencia del buen tiempo, 118

«Poema», 50

«Poema de las cositas», 115, 241
Profanación de la hostia, 252
Putrefactos musicales, 121
Reminiscencia arqueológica de El Ángelus *de Millet*, 135
Retrato de Luis Buñuel, 85, 222
Retrato de Paul Éluard, 114, 252
Retrato (Federico García Lorca), 184, 219, 221
Rostro perdido. El gran masturbador, 252
Rostros ocultos, 74
Sacrificio, 74, 75
San José, 2
«Sant Sebastià», 84, 220, 241
Sueño de Venus, 66
Sueños noctámbulos, 216, 217, 219
Tristán loco, 62
Venusberg, 62
Venus y un marinero (Homenaje a Salvat-Papasseit), 185
La vida secreta de Salvador Dalí, 29, 32, 47, 72-74, 84, 87, 92, 227, 229, 235, 258
Davis, Jefferson, 226
De Chirico, Giorgio, 238, 240, 251
DeMille, Cecil B., 63
Deneuve, Catherine, 148, 162
Desnos, Robert, 53, 266, 277, 282
Domínguez, Martín, 86
Dreyer, Carl Theodor, 278
Dulac, Germaine, 54, 120
La coquille et le clergyman, 54, 120
Durán, Gustavo, 126
Durgnat, Raymond, 109

Einstein, Albert, 81, 132
Eisenstein, Serguei Mijailovic, 105
El acorazado Potemkin, 105
La huelga, 105
Éluard, Cécile, 246
Éluard, Paul, 246, 250
Engels, Friedrich, 60
Epstein, Jean, 42, 46
La caída de la casa Usher, 42
Ernst, Max, 238, 240
Étiévant, Henri, 45
La sirena de los trópicos, 45, 100
Evans, Peter, 127

Fabre, Jean-Henri, 18, 129, 263
Falla, Manuel de, 203
Fanés, Félix, 15, 96, 252
Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930, 252
(ed.), Salvador Dalí, *L'alliberament dels dits. Obra catalana completa*, 15
Fauré, Gabriel, 38
Fernández-Almagro, Melchor, 39, 203
Fernández Puertas, Víctor, 38, 52
Finkelstein, Haim, 15
Fleming, Victor, 278
Cuando la carne sucumbe, 278
Fosco, Piero, 89
Il fuoco, 89
Franco, Francisco, 69
Freud, Sigmund, 60, 70, 102, 263
Fryer Harvey, William, 117
The Beast with Five Fingers, 117

Gala, 28-29, 57-58, 67, 69, 71, 89, 92, 96, 117, 129, 215, 227, 229, 236, 245-246, 250
Garbo, Greta, 89
García de la Concha, Víctor, 33
García Lorca, Federico
Así que pasen cinco años, 28
Canciones, 179, 182
Diálogo con Luis Buñuel, 39
Diálogo de sombras, 39
El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, 99
El público, 28
«Eros con bastón», 117
«La imagen poética de don Luis de Góngora», 182
Libro de poemas, 204
Mariana Pineda, 26, 28, 45, 236
«Oda a Salvador Dalí», 15-16, 25-26, 87, 177-183, 189-190, 202-206, 209-210, 220
Paseo de Buster Keaton, 39, 87, 127
Poeta en Nueva York, 28, 89
Romancero gitano, 26, 30, 46, 87, 99, 179, 182, 224
Viaje a la luna, 28, 127
García Posada, Miguel, 206
García-Velasco, José, 14
Garfias, Pedro, 84, 216

Gasch, Sebastià, 75
Gasnier, Louis J.
Los misterios de Nueva York, 89
Giacometti, Alberto, 166, 168
Bola suspendida, 166, 168
Gibson, Ian, 14, 86, 112, 126
Gil-Albert, Juan, 126
Giménez Caballero, Ernesto, 58, 97
Goemans, Camille, 29, 54, 246
Goldwyn, Samuel, 73
Gómez de la Serna, Ramón, 13, 25-26, 42, 45-46, 48, 61, 84, 94, 98, 114, 219, 263, 265
Gómez Mesa, Luis, 120
Goncourt, Edmond-Louis, 148
Goncourt, Jules-Alfred, 148
Góngora, Luis de, 35, 56, 205
González, María Luisa, 43, 90
Goya y Lucientes, Francisco de, 13, 26, 42, 46, 55, 75
Greco, El (Doménikos Theotokopoulos), 75
Gubern, Román, 16-18
Guillén, Claudio, 19, 179
Guillén, Jorge, 16, 181, 183, 202, 204
Hauleville, Eric de, 54
Heráclito, 258
Hernández, Mario, 15
Hinojosa, José María, 54, 89-91
Hitler, Adolf, 67, 92
Holbein, Hans, 16, 154-155
Los embajadores, 16, 154-155
Huidobro, Vicente, 57
Hunt, William Holman, 162, 164
El pastor a sueldo, 164

Isabel I de Castilla (*la Católica*), 71

Jannings, Emil, 277
Jeanneret, Charles-Edouard (Le Corbusier), 81, 96, 135, 210
La peinture moderne, 209
Vers une architecture, 210
Jiménez, Juan Ramón
Platero y yo, 121
Jiménez Fraud, Alberto, 81, 86, 218
Jung, Carl Gustav, 135
Jurado, Katy, 148

Keaton, Buster, 17, 89, 263-264, 273-285
El cameraman, 279
El colegial, 275, 278-279, 281
El gran espectáculo, 274, 282
El guardaespaldas, 263
El héroe del río, 275, 279
El maquinista de la General, 276, 280
El moderno Sherlock Holmes, 273-274, 281-282, 284
El navegante, 274
El rey de las mudanzas, 275, 280
El rey de los cowboys, 281
La barca, 280
La ley de la hospitalidad, 282
Las siete ocasiones, 281
Pamplinas en el Polo Norte, 274, 279, 281-282
Pamplinas lobo de mar, 282
Pamplinas nació el día 13, 273
Una semana, 275, 280
Keynes, John Maynard, 81
Korda, Alexander, 76
Rembrandt, 76
Kulechov, Lev, 106
L'Amic de les Arts, 48, 84, 88, 103, 240, 243
L'Esprit Nouveau, 16, 209, 210-211, 222, 257
L'Humanité, 232
L'Intransigeant, 53
La Gaceta Literaria, 46, 51, 54-55, 64, 83, 136, 182
La Publicitat, 232
La Révolution Surréaliste, 240, 242
La Vanguardia, 47, 52
Laffranque, Marie, 205-206
Lahuerta, Juan José, 16-17, 209-210
Langdon, Harry, 89
Laughton, Charles, 76
Le Corbusier (véase Jeanneret, Charles-Edouard)
Lenin (véase Ulianov, Vladimir Ilich)
León, María Teresa, 89
Lhote, André, 203
Lidia de Cadaqués (véase Sabana, Lidia)
Life, 31
Litoral, 54
Luis II de Baviera, 62
Lys, Lya, 114, 280-281

Magritte, Georgette, 246
Magritte, René, 54, 56, 246
El alba desarmada, 56
El museo de una noche, 56
La lectora sumisa, 56
La sospecha misteriosa, 56
Mallo, Maruja, 106, 219, 223
Los ojos de Buñuel sobre la mesa custodiados por Rafael Alberti, José Bergamín, Federico García Lorca, la Virgen del Pilar y Pablo Neruda, 106-107
Manso, Margarita, 86
Mantegna, Andrea, 40, 84, 106, 222
Tránsito de la Virgen, 40, 84, 106
Maragall, Joan, 35
Mareuil, Simone, 97, 100, 102, 141, 150, 152-153
Marinetti, Filippo Tommaso, 35, 37, 38, 40, 123
Marquina, Eduardo, 82, 218
Martínez, Crisóstomo, 170, 173
Esqueletos y arquitectura, 170
Martínez Nadal, Rafael, 103
Marx, Chico, 61, 63-64
Marx, Groucho, 61, 63-64
Marx, Harpo, 61-65
Marx, Karl, 60
Marx, Zeppo, 61, 63-64
Mas Peinado, Ricard, 18
Masson, André, 240, 251
Maurer, Christopher, 8, 185
Megret, Bruno, 54
Méliès, Georges, 105
Viaje a la luna, 105
Méndez, Concha, 53
Menjou, Adolphe, 64, 83, 100, 275
Mercure de France, 184, 203
Messan, Fano, 117
Millet, Jean-François, 49, 134-135
El Ángelus, 49, 134
Minguet Batllori, Joan M., 103
Minotaure, 162
Mirador, 61
Miró, Joan, 45, 240-242
Modot, Gaston, 120, 279
Moisés, Julio, 223
Molas, Joaquim, 33
Monegal, Antonio, 17
Monet, Claude, 210
Montes, Eugenio, 53-55, 84, 135-136, 216

Moreau, Jeanne, 148
Moreno Villa, José, 27, 86, 89-90, 103, 223
Vida en claro, 86
Morise, Max, 53
Morris, Cyril Brian, 16-17

Nalpas, Marius, 45
La sirena de los trópicos, 45, 100
Naville, Pierre, 45, 53
Negrín, Juan, 71
Nietzsche, Friedrich, 35, 37, 71
Nissen, Greta, 64
Noailles, Charles (vizconde de), 15, 53-54, 58, 71-72
Nogués, Xavier, 255-256
*5*0 *ninots*, 256
La Catalunya pintoresca, 256
Nostradamus (Michel de Nostradame), 71

Ontañón, Santiago, 97, 103
Ortega y Gasset, José, 16, 81, 206, 209, 211, 215
El tema de nuestro tiempo, 206
La deshumanización del arte, 204
Orringer, Nelson, 206
Ozenfant, Amédée, 209-210
La peinture moderne, 209

Palencia, Benjamín, 126, 184, 223
Paracelso (Theophrastus Phillippus Aureolus Bombastus von Hohenheim), 71
Parinaud, André, 48
(ed.) Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, 47-48
Péret, Benjamin, 17, 135, 263-271, 273-274, 284-285
«Attention au simoun», 268
«Corps à corps», 266
«Flamme bleue», 271
Il était une boulangère..., 266
Inmortelle maladie, 271
«Le casque de l'inconnu», 270
Le grand jeu, 264, 266, 268
Le passager du Transatlantique, 264
Pérez Galdós, Benito, 263
Permanyer, Lluís, 47, 245
«El pincel erótico de Dalí», 245

Picasso, Pablo, 53, 135, 223, 230, 240, 256
Pitxot, Mercedes, 218
Pitxot, Ramón, 230
Playá, Josep, 52
Playboy, 245
Poe, Edgar Allan, 42, 168
La caída de la casa Usher, 42
Pour Vous, 53
Poussin, Nicolas, 207
Prados, Emilio, 15, 182, 185, 203
Prévert, Jacques, 53
Pudovkin, Vsevolod, 105
Tempestad sobre Asia, 105
Puig i Pujades, Josep, 96
Puyal, Alfonso, 96, 100

Queneau, Raymond, 53
Quevedo, Francisco de, 67

Rafael (Rafael Sanzio, llamado), 230
Ramón y Cajal, Santiago, 105
Rank, Otto, 60
Renoir, Jean, 76
Reverdy, Pierre, 205
Revista de Occidente, 15, 46, 87, 184, 189
Rey, Fernando, 91
Richardson, Tony, 277
Rimbaud, Arthur, 35
Río, Ángel del, 126-127
Ríos, Fernando de los, 54
Rodin, Auguste, 210
Rodrigo Antonina, 15
Rosenberg, Léonce, 45
Rousseau, Henri, 256
Rubio Sacristán, José, 27
Rucar, Georgette, 44
Rucar, Jeanne, 44
Ruskin, John, 141

Sabana, Lidia (Lidia de Cadaqués), 50, 230
Sacher-Masoch, Leopold von, 62
Sade, Donatien-Alphonse-François (marqués de), 71, 73, 263
Samblancat, Ángel, 84
San Juan de la Cruz, 35
Sánchez Cotán, Juan, 163-165
Membrillo, repollo, melón y pepino, 164
Sánchez Cuesta, León, 43
Sánchez Vidal, Agustín, 13-15, 18-19, 122, 263, 265, 268, 284

Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin, 28, 34

«Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)», 33

Santos Torroella, Rafael, 14-15, 88, 112, 126, 184, 207

Dalí. Época de Madrid, 14

Dalí residente, 14

La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí, 236

Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia de un libro que no pudo ser, 14

Seurat, Georges, 210

Signoret, Simone, 148

Sócrates, 39

Sófocles, 102

Soldevila Romero, Juan, 91

Soria Olmedo, Andrés, 15-16

Soupault, Philippe, 94, 266

Stainton, Leslie, 15

Stalin, Yósif, 67

Suñer, Joaquim, 222

Talens, Jenaro, 131

Tanguy, Yves, 238, 240

Terry, Emilio, 155

Thirion, André, 54

Tintoretto, Jacopo, 141

Torre, Guillermo de, 16, 35, 37-38, 40, 203-205

«Federico García Lorca (Boceto de un estudio crítico inconcluso)», 203

Literaturas europeas de vanguardia, 40

Tzara, Tristan, 251

El gran lamento de mi oscuridad, 251

Ulianov, Vladimir Ilich (Lenin), 118

Urgoiti, Ricardo, 61

Valdés Leal, Juan de, 16, 161

El obispo podrido, 16

Valori Plastici, 222, 257

Valle, Adriano del, 39

Variétés, 53

Vázquez Díaz, Daniel, 82

Verlaine, Paul, 38-39, 42

La bonne chanson, 38

Vermeer, Johannes, 16, 84, 111, 141-142, 144-145, 148-152, 245

La encajera, 16, 111, 141-142, 149, 151-152, 161
Verso y prosa, 203-204
Vicens, Juan, 43-46
Vitrac, Roger, 54
Vorágine, Santiago de la
La leyenda dorada, 84

Wagner, Richard, 62
Tannhäuser, 62
Tristán e Isolda, 55, 136
Wells, Herbert George, 81
West, Mae, 160
Wierix, Jerôme, 172-173
Vanitas, 172

Zervos, Christian, 54

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 23 DE ABRIL DE 2007

Títulos publicados

Soledad Salinas
El mundo poético de Rafael Alberti

Andrés Soria Olmedo
Fábula de fuentes.
Tradición y vida literaria
en Federico García Lorca

Carmen de Zulueta
Caminos de España y América

Gonzalo Menéndez-Pidal
Papeles perdidos

Juan Gutiérrez Gili
Obra dramática
(Edición de Javier Huerta
y Emilio Peral)

Benjamín Jarnés
El aprendiz de brujo
(Edición de Francisco M. Soguero)

VV. AA.
Ola Pepín!
Dalí, Lorca y Buñuel en
la Residencia de Estudiantes

La época que Dalí, Lorca y Buñuel compartieron en la Residencia de Estudiantes de Madrid a principios de los años veinte, germen de obras como la «Oda a Salvador Dalí» o *Un perro andaluz* y determinante en la evolución artística de los tres creadores, sigue suscitando enorme interés entre críticos y especialistas, en su afán por desentrañar la densa madeja de relaciones, experiencias comunes e influencias mutuas a las que esa convivencia dio lugar. Es el caso de Christopher Maurer, Agustín Sánchez-Vidal, Román Gubern, Juan José Lahuerta, Andrés Soria Olmedo, Ricard Mas Peinado y C. Brian Morris, cuyos ensayos se publican en este volumen que recoge las intervenciones, revisadas para esta edición, del ciclo «¡Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes», celebrado en mayo de 2004 para conmemorar el centenario de Dalí y, al mismo tiempo, rendir tributo a José (*Pepín*) Bello Lasierra, el cuarto y esencial integrante del grupo de amigos de la Residencia, que entonces cumplía cien años.

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

Publicaciones de la Residencia de

08-CQZ-527